

Die Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns (1680 -1758).

Ein Beitrag zur Münchener Künstlerzeichnung des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von Wolfgang Bassermann
aus Hamburg
2017

Erstgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andrea Gottdang

Tag der mündlichen Prüfung: 07. Juli 2017

Die Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns (1680-1758).

Ein Beitrag zur Münchener Künstlerzeichnung des 18. Jahrhunderts.

Inhaltsverzeichnis.

Band 1: Textteil.

1. Gegenstand der Arbeit.	7
1.1 Die Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns.	7
1.2. Zielsetzung der Arbeit.	8
1.3. Begrenzte Aussagekraft der Zeichnungen für das Gesamtwerk.	10
1.4. Forschungsstand.	11
2. Der Zeichnungsbestand.	13
2.1. Bestimmung und Anzahl der Zeichnungen.	13
2.2. Allgemeine Merkmale der Entwürfe.	14
2.3. Zeichnungen für Stuckdekorationen.	15
2. 4. Altarentwürfe.	15
2. 5. Druckgraphische Blätter.	16
2.6. Ölskizzen.	16
2.7. Vergleich mit dem Zeichnungsbestand anderer Künstler.	18
2. 8. Signatur.	19
3. Der Berufsweg des Freskantens Johann Baptist Zimmermann.	20
3.1. Erste Ausbildung bis 1696.	20
3.2. Die Arbeiten der Frühzeit: 1696 bis 1720.	22
3.2.1. Anfänge in Oberbayern.	22
3.2.2. Die Arbeiten im bayerisch – schwäbischen Gebiet.	23
3.2.3. Die nächsten Arbeiten in Oberbayern.	24
3.2.4. Die Arbeiten in Buxheim.	25

3.3. Von Schleißheim bis Steinhausen 1720 bis 1730.	28
3.3.1. Berufung an den Münchener Hof.	28
3.3.2. Aufträge von Kirchen und Klöstern.	30
3.3.3. Künstlerische Herausforderungen.	30
3.3.4. Die Dekorationsentwürfe in der Zeit von 1720 bis 1730.	32
3.4. Die Zeit von 1730 bis 1740.	33
3.5. Die Zeit von 1740 bis zu seinem Tode 1758.	35
3.6. Die Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland auf der Wies.	36
3.7. Die späten Werke.	36
4. Zimmermann als Zeichner.	38
4.1. Ausbildung.	38
4.2. Zimmermanns Selbstverständnis als Zeichner.	40
4.3. Johann Baptist Zimmermann: ein Autodidakt?	41
4.4. Vorlage und Zeichenstil.	43
4.5. Sinn des Zeichnens für Zimmermann.	45
4.6. Zimmermanns Entwurfpraxis.	46
4.7. Zimmermanns kompilatorische Arbeitsweise.	47
4.8. Fresko und Zeichnung.	48
5. Zeichenmittel.	51
5.1. Die Feder.	52
5.2. Der Pinsel.	53
5.3. Trocken abreibende Zeichenmittel.	54
5.4. Papier und Wasserzeichen.	55
6. Elemente der Zeichnungen.	56
6.1. Die Linie.	56
6.2. Lavierung.	59
6.3. Farbigkeit.	61

6.4. Verzicht auf Deckweiß.	63
6.5. Schraffuren.	65
6.6. Quadrierung	66
7. Die Zeichnung im Arbeitsprozess Zimmermanns.	68
7.1. Zeichnen und Freskotechnik.	68
7.2. Die Zeichnung auf dem Putz.	68
7.3. Zeichenfläche – Freskofläche.	70
7.4. Themenwahl und Bildformat.....	71
7.5. Schwierigkeiten der Übertragung.	72
7.6. Inkongruenz von Zeichenfläche und Freskogrund.....	73
7.7. Das Problem gewölbter Bildfelder.	74
7.8. Stuckieren und Zeichnung.....	75
7.9. Rahmen und dekoratives Umfeld.	78
8. Der Bildaufbau.....	81
8.1. Konzentration auf den Vordergrund.	82
8.2. Mittel - und Hintergrund.....	83
9. Einzelne Bildelemente.	84
9.1. Entwicklung der Landschaft bei Zimmermann.....	84
9.2. Landschaft als Bedeutungsträger.....	86
9.3. Leere Mitte.	87
9.4. Die Figuren.	89
9.4.1. Figurengröße im Bildfeld.....	89
9.4.2. Zimmermanns Figuren.....	90
9.5. Architektur.....	93
9.5.1. Zimmermann und Quadratura.	93
9.5.2. Die Architektur bei Zimmermann.....	94
10. Perspektive und Illusionismus.	95

10.1. Berücksichtigung des Betrachterstandpunktes in der Zeichnung.	99
10.2. Lichtbehandlung und Schatten.	101
11. Die Quellen des Zeichenstils Johann Baptist Zimmermanns.	102
11.1. Wessobrunner Schule: Die Zeichnungen Johann Schmutzers.	103
11.2. Ausbildung in der Carlone Werkstatt oder Umkreis.	105
12. Zimmermann und Augsburg.	107
12.1. Zimmermann und die Augsburger Akademie.	108
12.2. Die älteren Augsburger Zeitgenossen Zimmermanns.	110
13. Die Münchener Schule.	113
13.1. Münchenern Freskokunst um 1700.	113
13.2. Italien und die Großmalerei als gemeinsames Erlebnis.	115
14. Johann Andreas Wolff (1652 - 1716).	116
14.1. Bildaufbau und Figurenbehandlung bei Wolff und Zimmermann.	118
14.2. Bedeutung Johann Andreas Wolffs für Zimmermann.	119
15. Johann Eustachius Kendlbacher (um 1660 - 1725)	120
15.1. Kendlbachers Stil.	121
15. 2. Die Zeichentechnik Kendlbachers.	121
16. Georg Asam (1649 - 1711)	123
16.1. Ein Vergleich der Zeichnungen.	124
16.2. Motivübernahmen und gemeinsam verwendete Vorlagen.	124
17. Johann Anton Gump (1654 - 1719).	126
17.1. Begegnung Zimmermanns mit dem Werk Johann Anton Gump.	126
17.2. Die Zeichnungen Johann Anton Gump.	127
17.3. Ephemere Arbeiten Johann Anton Gump.	128
18. Melchior Steidl (1657 - 1727).	129
18.1. Einfluss Steidls auf Zimmermann.	130
18.2. Die Zeichnungen Steidls.	130

18.3. Benutzung von Vorlagen und Motivleihen.	131
19. Gottfried Nikolaus Stuber (1688 -1749)	132
19.1. Ausbildung und Einfluss.	132
19.2. Gottfried Nikolaus Stubers Zeichenstil.	134
20. Johann Caspar Sing (1651 - 1729).....	135
20.1. Die Zeichnungen Johann Caspar Sings.	136
21. Cosmas Damian Asam (1686 -1739).....	138
21.1 Die Zeichnungen Cosmas Damian Asams. (1686 - 1739).....	139
22. Jacopo Amigoni (1682 -1752).....	140
22.1. Amigonis Bildaufbau.	142
22.2. Die Zeichnungen Jacopo Amigonis.	142
23. Schlussbetrachtung und Ausblick	144
Katalog der Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns.	147
Vorbemerkungen.	147
I) Gesicherte Zeichnungen	149
II. Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe.....	261
Anlage.	263
Bildnachweis.	286

Band 2: Bildteil

1. Katalog der Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns.....	Folien 1 - 51
2. Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe.....	Folien 53 - 57
3. Druckgraphik nach Vorlagen Johann Baptist Zimmermanns.....	Folien 59 - 60
4. Folien zu Textteil und Katalog.....	Folie 62-179

1. Gegenstand der Arbeit.

1.1 Die Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns.

Auch für die Brüder Zimmermann gilt, was Wilhelm Hausenstein formuliert hat: „Das Wesen des Barock ist die Gleichzeitigkeit seiner Handlungen „....Malerei, Plastik, Architektur – alle drei in allem, eins geworden, eins freilich zumal im Zeichen der ersten...“.¹ Die Brüder Zimmermann stehen gemeinsam für alles, was Spätbarock und Rokoko ausmacht, Johann Baptist für die Malerei, Dominikus für die Architektur und beide, gemäß ihrem Wessobrunner Erbe, für den Stuckdekor, die Stuckplastik, beide auch für den Altarbau. Angesichts seiner Doppelbegabung und der daraus fließenden Vielseitigkeit² waren Johann Baptist Zimmermann die gattungsübergreifenden Ausdrucksmöglichkeiten von Malerei und Skulptur zugewachsen. Das Credo Paul Trogers, der zwar kein Bildhauer war, aber selber modellierte und dem schon Zeitgenossen ein besonderes Verhältnis zur Bildhauerkunst zubilligten: „Ein guter Maler muss bildhauerisch und ein guter Bildhauer malerisch zu arbeiten trachten“³ wird auch für Zimmermann gegolten haben. Dies sollte in die Beurteilung seines Zeichnens, das für ihn, wie später noch näher gezeigt werden wird, das wohl wichtigste künstlerische Mittel im täglichen Werkprozess war, immer mit einfließen.

Der weitaus größte Teil der bekannten Zeichnungen Zimmermanns (45 Zeichnung) ist mit seiner Tätigkeit als Maler, vor allem als Freskant verbunden, der geringere dokumentiert die Arbeit als Stuckator und Altarbauer. Die uns erhaltenen oder durch Photographien bekannten Entwürfe für Fresken und Tafelbilder sind Werkzeichnungen, die einen hohen Grad an finaler Ausfertigung zeigen und das ganze geplante Bild umfassen. Seine Zeichnungen spiegeln die Veränderungen in der architekturgebundenen Großmalerei wieder, die Zimmermann durch sein langes Arbeitsleben begleitet haben und die sich gerade in Oberbayern und Schwaben, also der Kunstlandschaft, der er Zeit seines Lebens eng verbunden war, besonders gut verfolgen lassen.⁴ Beginnend mit dem letzten Viertel des 17. und während des ganzen 18. Jahrhunderts sich ins atmosphärisch Großartige steigernd ist es die wandgebundene Freskomalerei, die in der Dekoration von sakralen wie profanen, vornehmlich höfischen Innenräumen in Altbayern, Franken und Schwaben ihren letzten Höhepunkt fand.⁵ Die Brüder durchlebten die Zeitspanne, in dem sich die Deckenmalerei von dem singulären, isolierten Deckenbild zum jochübergreifenden, den ganzen Kirchenraum überspannenden Deckenfresco entwickelte.

Zugleich mit dem Wandel in der wandgebundenen Großmalerei, den Zimmermann als Maler zu bewältigen hatte, hatte er sich auch als Stuckator neuen Herausforderungen zu stellen. Im heimatlichen Wessobrunn hatte er noch den floralen, schwerplastischen Stuck des späten 17. Jahrhunderts erlernt, dessen Kennzeichen der Akanthus war. Bald veränderte sich das Verhältnis des Stuckdekors zur Architektur parallel zu der Entwicklung

¹ Hausenstein 1921 S. 9 f; Büttner 2008 (2) S. 353.

² Zu dem Phänomen der Doppelbegabung s. Woeckel 1975 S. 41 f dort im Falle Ignaz Günthers.

³ Zitiert nach Schemper-Sparholz 2003 S. 617 und Anm. 8.

⁴ Zur Entwicklung der Deckenmalerei in Italien und Deutschland s. Tintinot 1952 S. 20 ff; Büttner 2006 S. 115 ff.; Schawe 1998 S. 11-19.

⁵ Angesichts der Vielzahl der Literatur zur barocken Freskomalerei und ihrer Bedeutung für die Innendekoration des 17. und 18. Jahrhunderts, zum Illusionismus und zum Verhältnis von wandgebundener Großmalerei und Architektur soll hier auf weitere Ausführungen verzichtet werden.

von Großmalerei zur Architektur.⁶ Mit der Rocaille und ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit dem Bandwerk nahm eine Entwicklung der Verselbständigung des Stuckdekors gegenüber der Architektur ihren Anfang, in der der Wessobrunner Stuck seine Schwere verlor und sich in eine grazile Verspieltheit entwickelte.

Angesichts des Wandels vor allem in der Freskomalerei konnte es nicht ausbleiben, dass die Künstler auch in der Zeichentechnik nach Wegen suchten, den veränderten Anforderungen gerecht zu werden. Anfangs bevorzugten sie mehrheitlich noch die Feder, sei es als monochrom getuschte oder als reine Federzeichnung, die ganz ohne einen lavierenden Effekt in den von der Feder umzogenen Flächen auskam. Aber schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts trat die Feder zunehmend in den Hintergrund. Mit dem klaren Federstrich konnten die weichen Farbübergänge, die nuancierten Hell – Dunkleffekte oder farblich verblassende Nuancen der Farbperspektive, wie sie in den Fresken vermehrt gefordert waren, nur unzulänglich wiedergegeben werden. Damit gewann die Pinselfeinstrichzeichnung, mit Tusche lavierend, immer mehr an Bedeutung. Zunehmend skizzierte man auch allein mit Pinsel und Tusche, später kam zur reinen Pinselfeinstrichzeichnung das Aquarell hinzu, um schließlich den Entwicklungsprozess, unter immer stärkerer Betonung von Fläche und Farbe, mit der Ölskizze zu einem Abschluss zu bringen.

Und das Übergreifende, das Zimmermanns künstlerisches Schaffen Zusammenfassende war das Zeichnen. Mit all den Aufgaben, die insbesondere die Ausweitung der Fresken mit sich brachte, musste sich Zimmermann in der Werkvorbereitung und damit in der Zeichnung auseinandersetzen. Wie alle seine Zeitgenossen bemalte er nicht nur flache Malgründe, sondern ebenso gewölbte Decken in den verschiedensten Ausprägungen, Gewölbezwische, Pendentive und Stichkappen etc. Damit verbunden waren Fragen wie etwa der Übertragung des Bildes vom Entwurf auf die Malfläche, der Perspektive unter Berücksichtigung eines Betrachter Standpunkt es, der Mehransichtigkeit oder der Architektur und ihrer Bedeutung für den Bildaufbau. An dem Zeichnungsbestand lässt sich dies allerdings nur eingeschränkt ablesen, was vor allem an der begrenzten Anzahl der Entwürfe liegt. Für die Mehrzahl seiner Fresken wie beispielsweise in Buxheim, Steinhausen oder Berg am Laim, um nur einige wenige zu nennen, haben sich überhaupt keine Entwürfe gefunden.

Mit den umfassenden Freskoprogrammen des 18. Jahrhunderts und dem sich ins Subtilste verfeinernden Stuckdekorationen war ein Stadium erreicht, von dem es keine Weiterentwicklung mehr geben konnte, sondern nur noch eine radikale Abkehr, wie sie die sich abzeichnende Aufklärung gegen Ende des Jahrhunderts in der Kunst vollzog. Anders als z. B. Johann Christian Thomas Wink (1738 – 1797) blieb es sowohl Dominikus wie auch Johann Baptist Zimmermann, dessen künstlerisches Schaffen auf das Engste mit der Entwicklung der Deckenmalerei im 18. Jahrhundert verbunden war, erspart, die Ächtung ihres Lebenswerkes durch das kurfürstliche Mandat vom 4. Oktober 1770⁷ und die aufziehende Aufklärung erleben zu müssen.

1.2. Zielsetzung der Arbeit.

Beginnend als Handwerker, als Stuckateur, entwickelte sich Zimmermann zu einem der prominentesten Freskomaler seiner Generation. Wie sich diese Wandlung vom

⁶ Rupprecht 1986 S. 11.

⁷ Büttner 1997 S. 125.

Handwerklichen zum Künstlerischen vollzog, ob er dies durch eigenes Bilden oder unter Anleitung eines Meisters erreichte, bleibt auch heute noch sein Geheimnis. Doch soll im Rahmen der Untersuchung versucht werden, zumindest den Einflüssen nachzuspüren, die sich aus der Entwicklung der Freskomalerei und der Stuckdekoration in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die zeichnerische Entwurfstätigkeit und die Zeichentechnik Johann Baptists im besonderem ergeben haben.

Ausgehend von einer Betrachtung seines Zeichenstils wird der künstlerischen Ausbildung und Entwicklung seiner Zeichenkunst nachgegangen. Damit verbunden ist die Frage, ob und ggfls. welche Meister aus dem beruflichen Umfeld, in dem er sich bewegte, Einfluss auf sein Zeichnen gehabt haben könnten. War es in Augsburg oder München, und hier insbesondere der Kreis der Münchener Hofkünstler, wo er die entscheidenden, prägenden Anregungen und Impulse erhielt? Welches waren die Kunstströmungen, die in den beiden Städten vorherrschten und inwieweit haben sie sich in dem Zeichenwerk Zimmermanns niedergeschlagen? Damit soll zugleich Zimmermanns Position in der Zeichenkunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts näher bestimmt werden. Mit der zeitlichen Abfolge der sicher zu datierenden Blätter wird auch seine mögliche stilistische Entwicklung als Zeichner zu verfolgen sein, um hieraus eine chronologische Einordnung der undatierten Werke zu erarbeiten.

Das Hauptgewicht des Zeichnungsbestandes liegt auf den Werkzeichnungen⁸ für Fresken und Tafelbilder. Um der Vielseitigkeit des künstlerischen Schaffens Johann Baptist Zimmermanns gerecht zu werden, sind auch die Entwürfe für Stuckarbeiten und die beiden Altarzeichnungen, wenn auch nur eingeschränkt, in die Untersuchung mit einbezogen.⁹ Auf das darüber hinaus erhaltene, sehr begrenzte druckgraphische Werk wird nur insoweit eingegangen, als es mit Zeichnungen in Zusammenhang steht und für deren Verständnis hilfreich ist. Gleiches gilt für die wenigen, späten Ölskizzen.

Wenn Leporini¹⁰ betont: „Andererseits erhält aber die gesonderte Behandlung der Handzeichnungskunst..., gerade durch die Eigenart der technischen Ausdrucksformen ihre

⁸ Zur Definition der verschiedenen Formen von Entwürfen entsprechend Funktion und Ausführungsgrad s. Meder 1919 S. 284 ff; Leporini 1928 S. 86 ff; Busch 1967 S. 7 ff; Koschatzky 1980 S. 403 ff; Hamacher 1987 S. 88 ff. Angesichts der in der kunstwissenschaftlichen Literatur verwendeten unterschiedlichen Begriffe für Zeichnungen in den verschiedenen Abschnitten der Entwurfs- und Vorbereitungsarbeiten im Rahmen des Bildfindungsprozesses werden in der Arbeit solche Entwürfe, die als letzte Stufe der Bildentwicklung der Übertragung auf den endgültigen Bildträger dienen, als Werkzeichnungen bezeichnet. Meder 1919 S. 286 spricht von Bildzeichnung oder Werkzeichnung, in S. 293 heißt es Kompositionszeichnung, Ausführungs- oder Bildzeichnung; Koschatzky: unmittelbare Vorzeichnung, Werkzeichnung. Der von Hamacher 1987 S. 89 f beschriebene Gesamtentwurf wird hier als „Werkzeichnung“ bezeichnet. Da nahezu alle Entwürfe Zimmermanns für Fresken und Tafelbilder quadriert sind, also Abschluß aller vorbereitenden Entwürfe und Skizzen und Grundlage für die Übertragung waren und diese häufig durch Werkstattmitglieder erfolgte, erscheint die Bezeichnung „Werkzeichnung“ der Absicht des Künstlers und ihrer Funktion am ehesten zu entsprechen; s. Leporini 1928 S. 88. Da mit den verwendeten Begriffen (Skizze, Entwurf etc) ein eher summarischer Hinweis auf die Funktion und den Zweck der einzelnen Zeichnung gegeben wird, soll über den bloßen Begriff hinaus auf den jeweiligen Zusammenhang, in dem die Zeichnung entstanden ist, soweit wie möglich näher eingegangen werden.

⁹ Die dekorativen Entwürfe und Altarprojekte wurden bereits eingehend von Thon 1977 S. 345 im Katalog-Anhang behandelt.

¹⁰ Leporini 1928 S. 155.

Begründung, denn die Stilentwicklung der Handzeichnung ist ja in der Hauptsache schon in der Geschichte der Malerei mit inbegriffen“ so soll die technische Ausführung der Handzeichnungen Zimmermanns besondere Beachtung erfahren, schlägt sich auch hier, wie oben kurz angedeutet, der Wandel in der Malerei nieder. Bei der Betrachtung der Zeichnungen wird ein besonderer Akzent auf ihrer technischen Ausführung liegen.

Generell wird man bei der Beurteilung des malerischen wie auch zeichnerischen Werkes Zimmermanns immer zu bedenken haben, dass er zuvörderst Stuckplastiker war. Bei aller Wertschätzung für seine Arbeit als Maler und Freskant betont Schmid ¹¹ zu Recht, dass Zimmermanns „Hauptstärke nicht in der Malerei, sondern in der meisterhaften Behandlung des Stucks“ lag. Ähnlich sieht dies Bauer: „Zimmermanns Bildsystem entstand weniger aus Vorbildern im Bereich der Deckenmalerei als aus seiner Praxis als Stuckator.“¹²

1.3. Begrenzte Aussagekraft der Zeichnungen für das Gesamtwerk.

Gegenstand der Untersuchung sind ausschließlich die Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns, wobei die Entwürfe für Fresken und Leinwandbilder im Mittelpunkt stehen. Der Bestand an Zeichnungen gibt nur einen sehr geringen Teil seines Werkes wieder, wird der großen Vielfalt seines künstlerischen Wirkens nicht gerecht. Daher können bei der Behandlung der Zeichnungen Fresken und Leinwandbilder Zimmermanns nicht vernachlässigt werden, ist doch, wie bereits oben angesprochen „die Stilentwicklung der Handzeichnung im Wesentlichen in der Geschichte der Malerei mit inbegriffen“,¹³ was in dem stilistischen Zusammenhang zwischen Zeichnung und Malerei und der im Allgemeinen hohen Übereinstimmung von Werkzeichnungen und der darauf beruhenden, nachfolgenden Umsetzung bei Zimmermann bestätigt wird.

Der Umstand, dass sich Entwürfe nur für eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Fresken und Altarbildern erhalten haben, lässt ein Ableiten genereller Feststellungen aus dem Zeichnungswerk für das ganze Freskenwerk des Malers Zimmermann, wenn überhaupt, nur sehr eingeschränkt zu. Aussagen etwa über Stil und Bildaufbau, die Bedeutung von Illusionismus und Perspektive oder die Rolle der Architektur beschränken sich auf die Zeichnungen und die damit verbundenen Werke, sind also nicht ohne weiteres für das ganze Werk verbindlich.¹⁴ In den Zeichnungen stellt sich zum Beispiel der Eindruck von Ferne oft nur in geringem Maße ein, wo Distanz übergangslos lediglich durch eine blasse Lavierung angedeutet wird. Daraus kann nicht gefolgert werden, dass Raumtiefe für Zimmermann grundsätzlich keine Rolle spielt, denn in Fresken, wo Vorder – und Hintergrund durch Architektur motive oder Versatzstücke mit einander verbunden werden und farblich stärker gegeneinander abgesetzt sind, tritt der Eindruck räumlicher Staffelung deutlicher hervor. Noch ausgeprägter treffen die hier vorgetragenen Überlegungen für die

¹¹ Schmid 1900 S. 107.

¹² Bauer 1985 S. 67 und S. 134: „Solche Kongruenz kann man zum Anlass nehmen, Johann Baptist Zimmermanns Freskostil aus dessen Stuckreliefs abzuleiten. Dafür spricht die Art und Weise, wie er im Fresko das Figürlich-Gegenständliche modelliert, reliefiert und konturiert, auf eine Folie von Landschaftsgrund setzt, wie die Brechung der Stoffe an der Oberfläche nicht primär mit malerischen Mitteln gestaltet sind, sondern eine Reliefoberfläche abbilden, auch wie die Figuren weniger in einen Bildraum gestellt sind, als dass eine Räumlichkeit nur in ihrer Zueinanderordnung entsteht, während der Hintergrund meist eine flache Landschaftsfolie ohne echte tiefenräumliche Wirkung ist. Landschaft und Himmel entziehen sich als Hintergrundskulisse der Konkretisierung.“

¹³ Leporini 1928 S. 155.

¹⁴ Zu ähnlichen Überlegungen s. Zimmer 1988 S. 42 f.

Dekorationsentwürfe zu, da diese keinen der erhaltenen Arbeiten Zimmermanns sicher zugeordnet werden können und die Gesamtzahl im Verhältnis zu den Stuckdekorationen verschwindend gering ist.

Die chronologisch ungleiche und lückenhafte Verteilung der Zeichnungen über die Lebensspanne Zimmermanns lässt es nur eingeschränkt zu, eine mögliche Entwicklung seines Zeichenstiles aus dem Frühwerk heraus zu verfolgen. Damit ist uns auch ein tieferer Einblick in die Entwurfstätigkeit der Werkstatt Zimmermanns verwehrt.¹⁵ Vor allem fehlen Zeichnungen vor dem vierzigsten Lebensjahr, erst für das Jahr 1720 liegt die erste Zeichnung (Kat. Nr. 1) vor. Für wichtige Arbeiten wie Buxheim, Steinhausen, Berg am Laim fehlen uns entsprechende Dokumente der Werksvorbereitung.

Wie wohl bei fast allen Barock – und Rokokomalern kann auch für Zimmermann nicht ausgeschlossen werden, dass neue Funde auftauchen, wie die Neuerwerbung durch das Britische Museum (Kat. Nr. 13) oder die „Reue Petri“ aus einer Privatsammlung (Kat. Nr. 18) belegen. Es erscheint kaum vorstellbar, dass Zimmermann großflächige Entwürfe wie für Freising (Kat. Nr. 32) oder Berbling (Kat. Nr. 31) und andere jochübergreifende Fresken, für die uns Entwürfe nicht erhalten sind (z. B. an Schäftlarn, Steinhausen und St. Michael, Laim) in einem Zug, ohne Detailvorbereitung einzelner Figuren, ohne ein vorheriges Experimentieren mit der Positionierung von Personengruppen oder das Ausloten komplizierter Körperhaltungen erstellt hat. Damit steht jede Aussage über den Zeichnungsbestand unter dem Vorbehalt der Vorläufigkeit, beschränkt sich nur auf den derzeit bekannten Fundus. Mit jedem neuen Fund kann sich auch die Bewertung des gesamten Corpus ändern.

1.4. Forschungsstand.

Die Wissenschaft hat sich vornehmlich mit dem Stuckator und Freskanten Zimmermann beschäftigt. Fast völlig vernachlässigt wurden Tafelbilder und die Altarbauwerke. Vor allem aber fehlt eine intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit den Zeichnungen Johann Baptists,¹⁶ wie sie etwa Woeckel für das Corpus der Zeichnungen Ignaz Günthers erstellt hat.¹⁷ Dies ist umso bedauerlicher, als Zeichnen in der Werksvorbereitung für alle künstlerischen Tätigkeiten Zimmermanns unverzichtbare Voraussetzung war. Das bedeutet nicht, dass seine Zeichnungen in der Literatur völlig ignoriert werden. Über Ansätze einer Behandlung der erreichbaren Zeichnungen Johann Baptist hinaus ist es aber nicht gediehen. Schon 1900 hatte Schmid¹⁸ einen ersten Versuch unternommen, im Rahmen seiner sorgfältigen und quellenreichen Darstellung des Werkes Johann Baptist Zimmermanns auf einige wenige ausgewählte Zeichnungen aufmerksam zu machen. In Thieme Becker¹⁹ wird auf die „ziemlich zahlreich erhaltenen Zeichnungen (einige datiert), die man u.a. im Berliner Kupferstichkabinett, in der Bremer Kunsthalle (bez. Entwurf zu dem Bild des Burkhardsaltars im Neumünster, Würzburg Kat. Nr. 2), im Städel in Frankfurt a. M. (Entwurf zu einem Altar Kat. Nr. 49) und in der Graphischen Sammlung München antrifft“

¹⁵ Bushart 1986 (2) S. 262: „Überraschend wenig wissen wir über die Entwurfspraxis eines so vielbeschäftigten Freskanten wie Johann Baptist Zimmermann. Seinem umfangreichen gemalten Oeuvre stehen nur vereinzelte und wenig aussagekräftige Zeichnungen gegenüber.“

¹⁶ Strasser 2004 Anm.1: „So sind beispielsweise die Deckenmalereien von Johann Baptist Zimmermann bekannt und publiziert, seine Gemälde und Zeichnungen dagegen kaum bekannt.“

¹⁷ Woeckel 1975.

¹⁸ Schmid 1900.

¹⁹ Vollmer 1947 Stichwort: Johann Baptist Zimmermann.

verwiesen. Ursula Röhlig hat im Rahmen ihrer Dissertation über die Fresken Zimmermanns²⁰ eine Reihe von Zeichnungen, die sich in der Staatlich Graphischen Sammlung München zu Beginn des 2. Weltkrieges befanden, behandelt und teilweise in einem kleinen Heft fotografisch erfasst.²¹ Angesichts der nachfolgenden Kriegsverluste ist uns damit wenigstens ein Eindruck von den verschollenen Zeichnungen erhalten geblieben. Auf die Arbeit Christine Thons²² und die von ihr behandelten Entwürfe für Stuckdekorarbeiten wurde bereits oben verwiesen.

Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns werden i.a. nur im Zusammenhang mit den vollendeten Werken, also vornehmlich seinen Fresken angesprochen, um deren Genese zu dokumentieren, wie dies in den Monographien über das Werk der Brüder Zimmermann von Henry – Russell Hitchcock und Hermann und Anna Bauers oder in der Arbeit zu den frühen Fresken Zimmermanns durch Christine Richter geschieht.²³ Auch gelegentliche monographische Bearbeitungen einzelner Zeichnungen wie etwa Hollers²⁴ Artikel über den Entwurf für das theologische Thesenblatt aus Anlass des 300 jährigen Bestehens des Klosters Andechs (Kat. Nr. 33) ändern nichts an der nur rudimentären Erfassung des zeichnerischen Werkes Johann Baptist Zimmermanns.

Ähnlich stellt sich die Behandlung der Zeichnungen in Ausstellungen und Ausstellungskatalogen dar. In der Münchener Ausstellung „Europäisches Rokoko“ im Jahre 1958 war Zimmermann lediglich mit dem Aufriss für die Südseite des Chores der Wieskirche²⁵ (Kat. Nr. 47) und der Ölskizze für das Deckenfresko in Nymphenburg „Das Reich der Nympe Flora“²⁶ vertreten, zwei für die Zeichenkunst Zimmermanns eher untypische Werke. Dies gilt auch für die Werkzeichnung des Doppelaltars in Andechs (Kat. Nr. 50) im Katalog der Frankfurter Zeichnungsausstellung (2003).²⁷ Im Bestandskatalog des Städel Museums (1973) hatte Edmund Schilling noch alle dort befindlichen Zeichnungen Zimmermanns abgebildet.²⁸ Die „Rosenkranzspende der Madonna“ (Kat. Nr. 4) war in der Ausstellung mit „Deutschen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts“²⁹ des Berliner Kupferstichkabinetts zu sehen. Mehrere Zeichnungen Zimmermanns aus der Staatlich Graphischen Sammlung München wurden in der Ausstellung „Mit Kalkül und Leidenschaft“ in Landshut 2003 gezeigt und im Katalog behandelt.³⁰ Hamacher veröffentlicht Zimmermanns Entwurf „Krönung Mariens durch Christus und Gott Vater“ (Kat. Nr. 10) für das Kloster Landshut Seligenthal erstmalig.³¹ Es ist das Verdienst des „Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland“, zumindest alle die Zeichnungen Zimmermanns abgebildet zu haben, die im Zusammenhang mit seinen Arbeiten im Regierungsbezirk Oberbayern stehen. Auf eine Fortsetzung der Aufzählung soll hier verzichtet werden, sie würde allenfalls das Ergebnis einer nur lückenhaften Beschäftigung mit dem Zeichnungswerk Johann Baptist Zimmermann bestätigen. Man wird

²⁰ Röhlig 1949 (1).

²¹ Röhlig 1949 (2).

²² Thon 1977.

²³ Hitchcock 1968; Bauer 1985; Richter 1984.

²⁴ Holler 2008 S. 51-61.

²⁵ Kat. Ausst. München 1958 Nr. 238 und Nr. 356.

²⁶ Städtische Kunstsammlung Augsburg Inv. Nr. 6143; Kat. Slg. Augsburg 1984 S. 281 f, Abb. 73.

²⁷ Städel 2003 Kat. Nr. 7a; ebenso Kat. Ausst. BNM 1985 S. 134 Nr. 141 mit weiterer Literatur.

²⁸ Kat. Slg. Städel 1973 Kat. Nr. 2200; 2201, 2202, 2203.

²⁹ Kat. Ausst. Berlin 1987 S. 37 Kat. Nr. 2.

³⁰ Kat. Ausst. Landshut 2003.

³¹ Hamacher 1987 Kat. Nr. 47.

Tintelnot³² beipflichten können, der die Würdigung des „graphisch – dekorativen Werkes“ Zimmermanns als ein besonderes Desiderat in der Erforschung des Rokokos bezeichnet.

2. Der Zeichnungsbestand.

Wie viele Zeichnungen Zimmermann in seinem Leben geschaffen hat, kann auch nicht annähernd beziffert werden.³³ Entsprechend der Vielseitigkeit seines künstlerischen Wirkens teilt sich der Zeichnungsbestand im Wesentlichen in drei Gruppen: Zeichnungen im Zusammenhang mit Wandmalerei und Altarbildern, solche für Stuckdekorationsaufträge und eine dritte Gruppe, in der Entwürfen für zwei Altäre und Vorlagen für Druckgraphik zusammengefasst werden.

2.1. Bestimmung und Anzahl der Zeichnungen.

Da die Charakteristika der Handschrift eines Künstlers, worauf später noch näher eingegangen wird, sich auf Grund vielfältigster Faktoren ändern können, gibt es auch nicht einen einheitlichen Zeichenstil für alle Skizzen, Studien und Werkzeichnungen etc., die ein Künstler im Laufe seines Lebens anfertigt. Wie z. B. im Werk Johann Andreas Wolffs³⁴ oder Cosmas Damian Asams³⁵ lässt sich dies, wenngleich vergleichsweise weniger ausgeprägt, auch bei Zimmermann verfolgen: die frühen lavierten Federzeichnungen unterscheiden sich von dem malerischen Duktus der späteren Pinselzeichnungen, wie sich die Entwürfe für Fresken und Altarblätter im Strichbild von den Dekorationsentwürfen abgrenzen.

Das führt zu der Frage, wie weit der Kreis zu ziehen ist, innerhalb dessen einzelne Arbeiten einem Künstler überzeugend zugeordnet werden können. Die Auswahl der hier Johann Baptist Zimmermann zugewiesenen Blätter wurde auf einen Kern solcher Zeichnungen beschränkt, die mit konkreten Werken des Meisters in Verbindung stehen. In den Fällen, in denen eine solche Zuordnung nicht möglich war und auch die Quellen keinen Hinweis lieferten, wurde nach stilistischen und zeichentechnischen Kriterien vorgegangen, wie etwa bei den beiden Entwürfen im Zusammenhang mit dem Kloster Ettal (Kat. Nr. 4, 5). Die ganz überwiegende Mehrzahl sind genau ausgeführte, meist quadrierte Zeichnungen, die als Grundlage für die Übertragung auf einen endgültigen Bildträger dienten.³⁶ Ist all diesen Werkzeichnungen noch ein weitgehend einheitlicher Zeichenduktus zu entnehmen, erlaubt der Entwurf für den „Hl. Gerlach von Valkenburg“ in der Klosterkirche Schäftlarn (Kat. Nr. 29 a) einen wohl begründeten Schritt aus dem einheitlichen Muster der Mehrzahl der Werkzeichnungen. Aber schon die Versozeichnung auf demselben Schäftlarn Blatt (Kat. Nr. 29 b) lässt Zweifel an der Autorenschaft Zimmermanns aufkommen. Die Arbeit konzentriert sich mithin auf einen kleinen Kreis von Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns, die als Orientierung und Maßstab für Zuschreibungen herangezogen werden können.

³² Tintelnot 1951 Anm. 56 a.

³³ Interessant mag in diesem Zusammenhang eine Anmerkung Schmid's sein, der sich intensiv mit dem zeichnerischen Werk Zimmermanns beschäftigt hat und von „sehr vielen Zeichnungen“, die er gesehen hat, berichtet, ohne allerdings eine genaue Zahl anzugeben, Schmid 1900 S. 106.

³⁴ S. Riether 2016 S. 24.

³⁵ Bushart 1986 (1) S. 58.

³⁶ Auch von Johann Andreas Wolff haben sich hauptsächlich Gesamtentwürfe erhalten, in unterschiedlichen Entwicklungsstadien, von einer prima idea bis hin zu ausgearbeiteten Werkzeichnungen. Nur wenige Studien sind auf uns überkommen. Riether 2016 S. 33.

Im Rahmen der Arbeit konnten 50 Zeichnungen zusammengestellt werden, die bei aller Vorsicht, wie sie bei der Zuschreibung von Zeichnungen grundsätzlich angebracht sein sollte, für Zimmermann in Anspruch genommen werden können und die im Katalog einzeln behandelt werden. Ein besonderes Problem bildet die Gruppe der Blätter, die seit dem Krieg als verschollen betrachtet werden müssen und von denen sich lediglich Photographien von eingeschränkter Qualität erhalten haben.³⁷ Ein genaueres Eingehen auf diese Blätter ist daher nur sehr bedingt möglich gewesen und beruht weitgehend auf Feststellungen früherer Bearbeitung durch Ursula Röhlig, ist aber für die Bewertung Zimmermanns Zeichenwerk unverzichtbar. Die chronologische Zuordnung der einzelnen Zeichnungen wird innerhalb Kap. 3 „Der Berufsweg des Freskanten Johann Baptist Zimmermann“ behandelt.

2.2. Allgemeine Merkmale der Entwürfe.

Einzelheiten zu dem Erhaltungszustand der auf uns überkommenen Entwürfe werden bei jeweiligen Katalognummern behandelt. Drastisch sind die Kriegsfolgen an dem restituierten Blatt der Kunsthalle Bremen (Kat. Nr. 2). Die uns erhaltenen oder durch Photographien bekannten Entwürfe für Fresken und Tafelbilder sind Werkzeichnungen, die einen hohen Grad an finaler Ausfertigung zeigen und das ganze geplante Bild umfassen, nur wenige Blätter beschränken sich auf Teilpartien wie „Petrus als Fürbitter für Stadt und Weltkreis“ (Kat. Nr. 27) oder die „Marienkrönung“ für Kloster Seligenthal, Landshut (Kat. Nr. 10). Nahezu alle sind für die Übertragung auf einen Malgrund mit Bleigriffel quadriert.

Die Zeichnungen unterscheiden sich durch den Grad ihrer Ausführung. Sehr genau in Einzelheiten gezeichnet ist die Vorlage für das Andechser Thesenblatt (Kat. Nr. 33) oder das Emmeringer Chorfresko (Kat. Nr. 13). Nur eine geringe Zahl von Zeichnungen ist einem früheren Stadium der Werkvorbereitung zuzuordnen, die skizzenhafte Anlage tritt hier stärker hervor, es fehlt die Quadratur (Kat. Nr. 29 a), sie sind nicht laviert, nur mit Bleigriffel gezeichnet. In anderen Entwürfen werden nur einzelne, wichtige Bildelemente, vor allem Figuren genau durchgezeichnet, das Umfeld dagegen summarisch oder gar nur mit breiten, indifferenten Lavierungsspuren gefüllt (Kat. Nr. 8; 30)

Für einen weiteren Schritt in der Bildklärung, das „sorgfältige Versenken in Einzelfragen“, ³⁸ also Detailstudien, mit denen Körperhaltungen oder Gewanddraperien aber auch einzelne Körperteile wie Kopf, Hände oder Gesichter ausgearbeitet werden, haben sich bisher keine Beispiele im Zeichenwerk Zimmermanns gefunden.³⁹ Ebenso fehlen Aktstudien. Auf Grund des vorhandenen Zeichnungsmaterials gewinnt man den Eindruck, Zimmermann habe Zeichnen ausschließlich im Rahmen des Arbeitsprozesses eingesetzt, es nicht als ein von seiner beruflichen Arbeit als Freskant isoliertes künstlerisches Bemühen verstanden, das sich in autonomen, nicht zweckgebundenen Zeichnungen niedergeschlagen hätte.

Auf den Werkzeichnungen finden sich keine Hinweise auf Approbationsvermerke eines Auftraggebers. Dennoch zeigen die vielfältigen Quellen, dass Zimmermann immer wieder Zeichnungen sowohl im Bewerbungsprozess wie auch im Rahmen der weiteren Ausführung der Aufträge „Risse“ zur Genehmigung vorlegen musste.

³⁷ Röhlig 1949 (2).

³⁸ Koschatzky 1980 S. 406.

³⁹ Ähnliches gilt z. B. für Matthäus Günther s. Biedermann 1988 S. 126. Auch von Melchior Steidl gibt es allenfalls eine Detailstudie s. Strasser 1999 S. 21.

Von Zimmermann ist keine Folge aufeinander bezogener Vorzeichnungen für ein einzelnes Werk auf uns überkommen, aus denen wir die fortschreitende Entwicklung eines Bildgedankens ablesen könnten,⁴⁰ anders z. B. die Entwürfe Ignaz Günthers für die Hl. Dreifaltigkeit in der ehemaligen Benediktinerabteikirche St. Marinus und Anianus in Rott am Inn,⁴¹ Melchior Steidls für die Kirche in Ellwangen⁴² oder Johann Andreas Wolffs Entwürfe für die Bilder der Alexanderzimmer in der Münchener Residenz,⁴³ um nur einige Beispiele zu erwähnen. Sie lassen uns teilhaben an dem schrittweisen Herantasten des Künstlers an die letzte, endgültige Fassung vor der Übertragung auf den Freskogrund. Bei den für die Ausstattung der Münchener Peterskirche auf uns überkommenen Entwürfen handelt es sich ausschließlich um Werkzeichnungen und damit dieselbe finale Entwicklungsstufe für jeweils ein Fresko (Kat. Nr. 19 - 28). Die Entwicklung eines Bildgedankens durch verschiedene Stadien kann damit nicht dokumentiert werden.

2.3. Zeichnungen für Stuckdekorationen. (Kat. Nr. 44 - 48)

Angeichts der dominierenden Bedeutung der Stuckdekoration im Gesamtwerk Zimmermanns mag es verwundern, dass sich bisher nur fünf Entwürfe für Wanddekorationen und Stuckierungen gefunden haben. Die sehr begrenzte Zahl lässt kaum eine Wertung der Zeichentätigkeit des Stuckators Zimmermann zu. Die Zeichnungen wurden von Christina Thon in ihrer Arbeit über Zimmermann als Stuckkator bereits eingehend bearbeitet⁴⁴ und werden hier nur in Ergänzung zu den Entwürfen für Fresken und Ölbilder und im Wesentlichen beschränkt auf ihre zeichentechnische Ausführung im Katalogteil behandelt, um damit einen Gesamteindruck der umfassenden Entwurfstätigkeit Johann Baptist Zimmermanns zu geben.

2. 4. Altarentwürfe (Kat. Nr. 49, 50)

Zimmermanns verhältnismäßig umfangreiche Arbeiten als Altarbauer sind lediglich in zwei Zeichnungen gesichert, in dem Entwurf für einen Altar in der Kirche des Alten Schlosses auf Herrenchiemsee (Kat. Nr. 49) und einen Doppelaltar in Andechs (Kat. Nr. 50). Damit ist aber nur ein verhältnismäßig kleiner Teil seiner Arbeiten auf uns überkommen. In den Quellen konnten Hinweise auf insgesamt 17 Altäre und zwei Kanzelentwürfe gefunden werden, die Zimmermann entweder selber gebaut oder zumindest entworfen hat.⁴⁵ Die Behandlung der Tätigkeit als Altarbauer beschränkt sich hier auf Überlegungen, mit denen sich eine Autorenschaft Zimmermanns bzgl. der beiden oben aufgeführten Entwürfe auf Grund ihrer zeichnerischen Ausführung begründen lässt. Eine Schwierigkeit ist dabei, dass

⁴⁰ Bei vielen Freskanten des 18. Jahrhunderts fehlen Vorstudien in dem auf uns überkommenen Zeichnungsmaterial oder sind nur in wenigen Exemplaren erhalten, Hamacher 1987 S. 40 bzgl. Mathäus Günther, (1) 1987 S. 108 ff.

⁴¹ Woeckel 1975 Kat. Nr. 43-46 b: es handelt sich um die Hl. Dreifaltigkeit im Auszug des Hochaltars in der ehem. Benediktinerabteikirche St. Marinus und Anianus in Rott am Inn.

⁴² Strasser 1999 S. 17 ff.

⁴³ Baumstark 1967 S. 185 und Kat. Ausst. München 1967 Abb. 260, 261, 262, 263. Riether 2016 S. 14 und Abb. 5-8.

⁴⁴ Thon 1977 S. 196 ff, 345 ff.

⁴⁵ Thon 1977 S. 281 Anm. 785. Die Differenz zu den von Thon aufgeführten Altären und Kanzelentwürfen erklärt sich aus dem Umstand, dass hier die einzelnen Altäre gezählt wurden, während Thon in einigen Fällen wie Uehring, München Residenz etc. mehrere Altäre unter einem Werk zusammengefasst hat.

bei Altarzeichnungen, ähnlich Architekturzeichnungen,⁴⁶ mit den architektonischen Voraussetzungen, den geometrischen Gegebenheiten von Säulen, Voluten, gesprengten Giebeln oder der Ebene der Mensa ein Rahmen vorgegeben ist, innerhalb dessen die Handschrift des entwerfenden Künstlers ihre Individualität nur begrenzt entfalten kann mit der Folge, dass Entwürfe für Altäre überwiegend geometrisch präzise konstruierte Zeichnungen sind.

2. 5. Druckgraphische Blätter.⁴⁷

In Ergänzung zu dem Zeichenwerk werden die druckgraphischen Arbeiten aufgeführt, denen gezeichnete Vorlagen Zimmermanns zugrunde gelegen haben dürften. Eine Besonderheit stellt die Vorzeichnung für ein philosophisches Thesenblatt dar, das aus Anlass des dreihundertjährigen Bestehens des Benediktinerklosters Andechs (Kat. Nr. 33) im Jahre 1755 und einer dabei veranstalteten philosophischen – theologischen Disputation entstanden ist. Neben dem philosophischen Thesenblatt existiert noch jenes über die theologische Disputation (Druckgraphik Nr.4), dem eine nicht mehr erhaltene Vorlage von Zimmermann zugrunde lag. Dazu kommen vier weitere druckgraphische Blätter, nämlich ein Marien – Andachtsbild des Benediktinerklosters Wessobrunn (Druckgraphik Nr.5),⁴⁸ für das sich eine gezeichnete Vorlage bisher nicht gefunden hat und das ebenso von Jakob Andreas Friedrich gestochen wurde wie die Rosenkranzspende der Madonna (Druckgraphik Nr.3), für das die gezeichnete Vorlage unter Kat. Nr. 3 aufgeführt wird. Weiter haben sich zwei Stiche ohne Autorenangabe Druckgraphik Nr.1, 2) nach Bildern aus dem Petruszyklus in der Peterskirche in München (Kat. Nr. 21 und 26) erhalten, die bisher Matthäus Günther zugeschrieben wurden.⁴⁹

2.6. Ölskizzen.

Auch wenn sie nicht Gegenstand dieser Arbeit sind, soll kurz auf die wenigen Ölskizzen eingegangen werden, die den eher überraschenden Abschluss der Werkvorbereitung Johann Baptist Zimmermanns bedeuten und diese in ihrer ganzen Breite ergänzen.

In der Generation der ersten barocken Freskomaler, die Zimmermann vorgeboren waren, war die Ölskizze noch weitgehend unüblich. Dies änderte sich auch in der nächsten, seiner Generation zunächst nur wenig.⁵⁰ Etwa erst ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts findet der mit Ölfarbe gemalte Entwurf zunehmende Verbreitung,⁵¹ im Münchener

⁴⁶ Dekorationszeichnungen und Altarentwürfe werden in der Literatur zur Zeichenkunst meistens im Zusammenhang und als Sonderformen der Architekturzeichnung behandelt. Meder 1919 S. 343 ff; Hotter 1966 S.82 ff.

⁴⁷ Die einzelnen Blätter werden im Katalog nach den gesicherten Zeichnungen unter: Druckgraphik nach Vorlagen Johann Baptist Zimmermanns aufgeführt.

⁴⁸ Im Stadtmuseum München.

⁴⁹ Kat. Ausst. Augsburg 1988 S. 349 Kat. Nr. 133 und 134.

⁵⁰ Bushart 1964 S. 148 verweist auf Georg Asam, Caspar Waldmann, Egidius Schor, bzw. die Maler der nachfolgenden Generation wie Cosmas Damian Asam, Johann Michael Rottmayr, Melchior Steidl.

⁵¹ Reuschel 1995 S. 11. Dort auch ein Überblick über die Entwicklung der Ölskizze in Italien und bei Rubens und daran anschließend über die Entwicklung in Österreich und Süddeutschland. S. dazu auch Klessmann 1984 S. 11-33. Bushart 1993 S. 49 spricht vom „Skizzenbild“, Bushart 1968 (2) S. 395; Klessmann 1984 S. 11-33; Hamacher 1987 S. 242-266; Reuschel 1998 S. 11-47 mit weiterführender Literatur.

Kunstkreis sehen wir dies erst um die Jahrhundertmitte.⁵² Mit der zunehmenden Farbigkeit, der Verwendung von Deckweiß und einer teilweisen „macchiahaften“ Ausführung der Pinselzeichnung bahnte sich eine Entwicklung an, die ihren Abschluss in der Ölskizze fand. Manche Zeichnung konnte „fast schon ein mit zeichnerischen Mitteln ausgeführter Bozzetto genannt werden.“⁵³ Cosmas Damian Asam entwickelte aus der Pinselzeichnung das Aquarell als besonders malerische Möglichkeit des Pinseleinsatzes.

Insgesamt können Johann Baptist bisher drei Ölskizzen zugeschrieben werden.⁵⁴ Mit dem „Martyrium des Hl. Petrus“ (1753)⁵⁵ hat er das Langhausfresko der Münchener Peterskirche vorbereitet, dem die Aufrichtung des Kreuzes Petri in Weyarn als Zeichnung (Kat. Nr. 7) vorausging. Aus den letzten Schaffensjahren haben sich zwei weitere Ölskizzen erhalten, die „Entdeckung der drei Quellen von Wessobrunn“ für die Törringkapelle in der Klosterkirche Andechs (um 1755)⁵⁶ und das „Reich der Nymphe Flora“ für das Deckenfresko im Steinernen Saal in Schloß Nymphenburg (1756).⁵⁷ Die Ölskizzen fallen in die späte Werkperiode Zimmermanns (1753/56), in denen immer weniger Aufträge von ihm selber, sondern größtenteils von seinen Mitarbeitern nach Werkzeichnungen des Meisters ausgeführt wurden.

Für die Freskoarbeiten in St. Peter München, in Andechs und dem Steinernen Saal in Schloß Nymphenburg hat der Meister gleichzeitig mit Ölfarbe gemalte wie auch gezeichnete Entwürfe angefertigt. Diese Zweigleisigkeit in der Werkvorbereitung, die wir nicht nur bei Zimmermann, sondern z. B. auch bei Carlo Carlone und Johann Georg Bergmüller finden, lässt nach den unterschiedlichen Aufgaben beider Medien innerhalb des Vorbereitungsprozesses fragen. Die für den Freskanten unverzichtbaren Übertragungskartons wurden nach den Werkzeichnungen erstellt,⁵⁸ die Ölskizze war hier wenig hilfreich. Der mit der Verwendung der Ölfarbe eröffnete Zug zu betont malerischer Ausführung entsprach nicht der Präzision, die im Umsetzungsprozess mit der Nachzeichnung der Werkvorlage in den Malgrund und dem Einsatz des Kartons zur Umrissfixierung gefordert war. Von Carlo Carlone wissen wir, dass für die Übertragung nicht die Ölskizze, sondern nur die quadrierte Zeichnung herangezogen wurde. Offenbar wurden Ölskizzen als Arbeitsmittel in der Freskovorbereitung als nur begrenzt geeignet betrachtet, worauf allein schon der Umstand hindeutet, dass die Gitterung der Ölskizzen zum Zwecke der Übertragung eine seltenste Ausnahme war. In der ganz überwiegenden Zahl der Fälle sind Ölskizzen nicht quadriert, auch bei Zimmermann.

⁵² Zu Einzelheiten s. Hamacher 1987 S. 246 ff; Reuschel 1998 S. 14 „Im Münchener Kunstkreis setzte sich die Ölskizze erst seit der Jahrhundertmitte durch, ...“

⁵³ Krückmann 1990 S. 86.

⁵⁴ Eine ursprünglich Zimmermann zugeschriebene Ölskizze im Salzburger Barockmuseum wurde zwischenzeitlich korrekterweise als „französisch“ klassifiziert, Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 0047; Kat. Slg Salzburger Barockmuseum 1983 S. 508 f. Die in Kat. Ausst. München 1972 Kat. Nr. 993 zugeordnete Ölskizze Abb. Nr. 129 ist nicht Inv. Nr. 0047 im Salzburger Barockmuseum. Woeckel hat einen früher an Zimmermann gegebenen Ölentwurf in der Sammlung Reuschel als ein Werk von Johann Michael Franz (1715-1793) erkannt, Reuschel 1998 Kat. Nr. 35.

⁵⁵ Pfarramt St. Peter München.

⁵⁶ Augsburg Städtische Kunstsammlung Inv. Nr. 12 142; Bushart 1968 (2) S. 393 ff; Hamacher 1987 Kat. Nr. 135; Kat. Slg. Augsburg 1984 S. 281.

⁵⁷ Augsburg Städtische Kunstsammlung Inv. Nr. 6143; Hamacher 1987 Kat. Nr. 136 mit weiterführender Literatur; Kat. Slg. Augsburg 1984 S. 281 f.

⁵⁸ Peter O. Krückmann 1990 S. 92.

Da nicht nur bei Zimmermann Komposition und Kolorit in der zeichnerischen Werkvorbereitung vollständig getrennt waren,⁵⁹ mag man fragen, welche Bedeutung einer farbigen Fassung in Form einer Ölskizze im Vergleich zu der überwiegend genutzten monochrom lavierten Zeichnung in Hinblick auf die Freskofarbe zukam. Die glanzlose monochrome Lavierung und die stumpfe Papieroberfläche der lavierten Zeichnung kommt dem Farbeindruck der Wandmalerei näher als die in glänzender Ölfarbe ausgeführte Skizze. Die mit Kalk angerührten Freskofarben fallen heller aus, der Zusatz von Kalk und die Verbindung mit dem Maluntergrund verhindern ein Glänzen, das sich von dem Farbglanz der Ölfarbe abhebt. Auch sind Schattenwirkungen in der Freskomalerei weniger ausgeprägt möglich als mit Ölfarben, die beispielsweise ein tiefes Schwarz gestatten.⁶⁰ Mit Recht stellt Hamacher fest: „Innerhalb des Werkprozesses gibt es keine speziellen Aufgaben, die ausschließlich von der Ölskizze übernommen wurden.“⁶¹

Warum sich Zimmermann neben der lavierten Zeichnung, die er ja auch weiterhin hauptsächlich nutzte, erst so spät mit der in Öl gemalten Bildvorbereitung beschäftigte, ist nicht ersichtlich. Hilfreich dürfte ihm dabei seine lebenslange Erfahrung mit der Ölmalerei vornehmlich für Altarbilder gewesen sein, konnte doch die Ölskizze als der „Sphäre des autonomen Ölbildes“ zugehörig betrachtet werden.⁶² Trotzdem bleibt es erstaunlich, dass er, der seine Entwürfe an den Erfordernissen der Erstellung eines Freskos ausgerichtet hatte, mit der Ölskizze sich einer malerischen Form zuwandte, die für die handwerklichen Anforderungen der Freskoerstellung im Grunde genommen ungeeignet war.⁶³ Den Konflikt mit der Skizzenhaftigkeit der Ölskizze, die, wie Krückmann formuliert: „die wenigsten Rücksichtnahmen auf einen inhaltlichen oder ambienten Kontext nehmen musste, wie es etwa der Fall bei einem Portrait, einem Altar oder einem Fresko ist,“⁶⁴ konnte er offenbar nicht völlig überwinden. Die mit der Ölskizze gewonnene größere künstlerische Gestaltungsfreiheit schlägt sich in seinen Zeichnungen nicht nieder. Und selbst in den Ölskizzen reizt er die Möglichkeiten nicht in dem Maße aus, wie wir es zum Beispiel von Carlo Carlone und später von Januarius Zick kennen. (Folie 87)

Auf die Ölskizzen Zimmermanns wird in der Arbeit nur insoweit eingegangen, als sie zum Verständnis der Zeichnungen beitragen können.

2.7. Vergleich mit dem Zeichnungsbestand anderer Künstler.

Bedenkt man, dass Zimmermann mehr als 50 Jahre tätig war und die Quellen auf eine Vielzahl von gezeichneten Entwürfen verweisen, handelt es sich im Verhältnis zu seinem Gesamtwerk um einen kleinen, erhaltenen Zeichnungsbestand. Die Zahl der Zeichnungen, die Zimmermann zugewiesen werden können, liegt mit fünfzig etwa im Rahmen dessen, was auch von anderen Künstlern bekannt ist. Von Spillenberger kennen wir dreiundfünfzig

⁵⁹ Krückmann 1990 S.79: „Komposition und Kolorit sind bei Carlone in der Vorbereitungsphase eines Werkes immer streng getrennte Bereiche. Es gibt deshalb keine kolorierten Zeichnungen, die dem Künstler ernsthaft zugeschrieben werden können, andererseits gibt es auch (so gut wie) keine Ölskizzen, die eine Quadrierung aufweisen.“

⁶⁰ Krückmann 1990 S. 98.

⁶¹ Hamacher 1987 S. 145. Krückmann 1990 S. 98 stellt fest, dass die Ölskizze nicht für alle Entwurfstätigkeiten gleichermaßen eingesetzt werden kann.

⁶² S. oben Anm. 51.

⁶³ S. oben 2.6. Ölskizzen.

⁶⁴ Krückmann 1990 S. 89.

Zeichnungen,⁶⁵ Heinrich Schönfeld etwa sechzig,⁶⁶ Georg Asam achtunddreißig;⁶⁷ Johann Andreas Wolff ca. hundert,⁶⁸ von Cosmas Damian Asam ca. fünfundsechzig;⁶⁹ Joseph Heintz d. Ä. achtundachtzig,⁷⁰ von Matthäus Günther über sechzig⁷¹ gesicherte Zeichnungen. Für Johann Georg Bergmüller hat Strasser einhundertsebenunddreißig Zeichnungen als eigenhändig erkannt,⁷² für Melchior Steidl zweiundachtzig.⁷³ Woeckel⁷⁴ behandelt im Katalog der Handzeichnungen Ignaz Günthers dreiundachtzig Blätter. Hartmann hat den bisher für Christoph Thomas Scheffler gesicherten fünfundvierzig Zeichnungen noch weitere dreizehn weitere zugeschrieben, sodass mit achtundfünfzig eine etwa gleich große Zahl wie für Zimmermann vorliegt, zu denen weitere Vorlagen für Kupferstiche kommen.⁷⁵ Seib führt von Johann Caspar Sing achtzehn Zeichnungen auf, weiter neunzehn druckgraphische Blätter, dazu Thesen - und Widmungsblätter.⁷⁶

2. 8. Signatur.

Johann Baptist signierte Fresken, Ölgemälde, Zeichnungen und Verträge mit dem Familiennamen, diesen nur mit einem „m“, darüber ein Verdoppelungsstrich und einem „n“, anders als sein Bruder Dominikus, der den Familiennamen mit „Zimmermann“ ausführte. Allen Signaturen ist das geschwungene große „Z“ eigen. Gelegentlich wird das letzte „n“ schwungvoll ausgezogen. Auf einigen Zeichnungen signiert er mit dem Zeicheninstrument der Entwürfe, also Feder oder Pinsel mit Tusche, etwa in Kat. Nr. 1, 2, 3, 13, 15, 41.⁷⁷ Das östliche Langhausfresko in St. Blasius, Landshut (1749) ist mit „Zimmermann inv. et pinxit ao.1749“ bezeichnet. Damit wird klargestellt, dass der Meister sowohl die Entwürfe geschaffen wie auch die Ausführung selber übernommen hatte.⁷⁸ (Folie 1)

Nicht immer wird der Name voll ausgeschrieben, etwa in „Der hl. Burkardus vor den Leichen der drei Frankenaposteln Kilian, Kolonat, Totnan“ (Kat. Nr. 2), wo sich die Bezeichnung „Joh. Zime.i.v. anna 1723“ findet. Mit der Abkürzung „Zime“ signiert Zimmermann auch das Altargemälde des ehem. Heinrich und Kunigunden Altares in der Klosterkirche Tegernsee („Zime. i. v. pinxit 1746). Die Werkzeichnung „Geburt Mariens verehrt von Engeln“ (Kat. Nr. 13) ist ebenfalls mit einem Namenskürzel und 1710 signiert,⁷⁹ das sich in dieser Form selten bei Zimmermann findet. Das Fresko in Emmering ist mit

⁶⁵ Baljühr 1998 S. 210; Baljühr 2003 S. 258 führt 51 Zeichnungen auf.

⁶⁶ Friedrichshafen 2009 S. 213.

⁶⁷ Langenstein 1983 S. 233 ff.

⁶⁸ Riether 2016 S. 14; Waagen 1932 und Schlichtenmaier 1988 S. 430 ff ging noch von 111 Zeichnungen aus, allerdings in unterschiedlicher Zusammensetzung.

⁶⁹ Bushart 1986 (1) S. 52; Hamacher 1986 S. 310 ff führt im Katalog 65 Zeichnungen Cosmas Damian Asams auf.

⁷⁰ Zimmer 1988 S. 111 ff führt im Katalog 88 eigenhändige Zeichnungen auf.

⁷¹ Augsburg 1988 S. 14, 125.

⁷² Strasser 2004.

⁷³ Strasser 1999 S. 25 ff im Katalog der Zeichnungen. Strasser 2007 S.198 ff veröffentlicht weitere, neu gefundenen Zeichnungen Steidls.

⁷⁴ Woeckel 1975 S. 55 ff, 145 ff in Katalog der Zeichnungen.

⁷⁵ Hartmann 2012 Katalog der Zeichnungen S. 276 ff führt 58 eigenhändige und zugeschriebene Zeichnungen Christoph Thomas Schefflers auf sowie weitere 8 Entwürfe für Kupferstiche.

⁷⁶ Seib1993 Teil II S. 101

⁷⁷ Laut Röhligh 1949 (2) Nr. 23 trägt Golgatha mit drei Kreuzen, Maria, Johannes und Maria von Magdala (*) die gleiche Signatur wie Kat. Nr. 1 (Kirchenpatron St. Georg als Nothelfer).

⁷⁸ Bauer 1985 S. 254.

⁷⁹ Die 1 ist unleserlich, könnte auch eine 4 sein. Einzelheiten s. dazu Kat. Nr. 13.

„Zimmerman pinxit et stuccat 1745“ signiert und datiert und ist die einzige Signatur Zimmermanns als Stuckator.⁸⁰

In seinen späten Fresken, in den beiden letzten Lebensjahrzehnten, gibt es eine größere Anzahl von Fresken, die mit „Zimmerman pinxit“ bezeichnet sind. Da hier der bis dahin aufscheinende Vorname fehlt, schließt Röhlig⁸¹ aus einem Vergleich der späten Werke, dass mit „Zimmerman pinxit“ alle Werke aus Zimmermanns Werkstatt bezeichnet wurden. Das entsprach dem zunehmend größeren Umfang, mit dem die Werkstattmitarbeiter die Ausführung der späteren Werke übernahmen, denen aber Entwürfe Johann Baptists zugrunde lagen. Keiner der Dekorations – und Altarentwürfe trägt eine Signatur.

Auf einer Reihe von Blättern ist nur der Namenszug „Zimmerman“ ohne weitere Zusätze mit Bleigriffel oder Feder und Tinte geschrieben. (Kat. Nr. 12, 14, 42, 45). Es fehlt immer der Vornahme und der Verdoppelungsstrich über dem „m“. Der Schriftzug entspricht weitgehend jenen Signaturen, die mit Feder oder Pinsel geschrieben sind. Die Beischrift, in Feder mit Braun, findet sich auch auf einem Zettel, der ursprünglich auf einem Passepartout von Kat. Nr. 10 aufgeklebt war und die Signatur ausdrücklich als Original bestätigt.⁸² Dennoch sind Zweifel angebracht, ob diese Form der Signatur von Zimmermann selber stammt oder ob nicht eher ein Werkstattmitglied hier unterzeichnet hat. Die Ausführung setzt eine genaue Kenntnis der Unterschrift Zimmermanns voraus.

Der Entwurf „Der hl. Bischof Nikolaus mit den drei Parzen und Schiffen im Hintergrund“ (Kat. Nr. 34) ist nur mit einem großen „Z“ monogrammiert. Soweit ersichtlich ist es das einzige Mal, wo sich eine solche Bezeichnung findet.

3. Der Berufsweg des Freskanten Johann Baptist Zimmermann.

3. 1. Erste Ausbildung bis 1696.⁸³

Die Familie Johann Baptist Zimmermanns stammt, soweit es sich zurückverfolgen lässt, aus dem Gebiet östlich des Lechs. Am 3. Januar 1680 wurde Johann Baptist als ältester Sohn von Elias und Justina Zimmermann, geb. Rohmoser, geboren,⁸⁴ fünf Jahre später, vermutlich am 1. Juli 1685 der zweite Sohn Dominikus.⁸⁵ Der Vater Elias Zimmermann ist der erste Stuckator in der Familie und Begründer einer über drei Generationen reichenden familiären Tradition des Stuckatorenhandwerks. Ob und gegebenenfalls in welchem Umfang ein künstlerischer Einfluss des Vaters auf Johann Baptist, etwa im Rahmen einer

⁸⁰ Thon 1977 Kat. Nr. 80 zu der Inschrift im Chorfresko in Emmering.

⁸¹ Röhlig 1949 (1) S. 88.

⁸² Kat. Nr. 10: „Zimmermann (Signatur) // Nota: Dieser Namen ist von Zimmermanns// eigener Hand geschrieben, und an einem Eck// dieser Zeichnung gestanden.“

⁸³ Das biographisch hinlänglich Bekannte wird nur aufgeführt, als es für die künstlerische Entwicklung Johann Baptist notwendig erscheint. Im Wesentlichen soll an Hand der datierbaren Zeichnungen der Weg des künstlerischen Wirkens Zimmermanns nachgezeichnet werden. Das Folgende greift weitgehend auf die nachstehend aufgeführte Literatur, vor allem Thon 1977 S. 14 ff zurück. Beginnend mit dem Artikel von Johann Baptist Schmid aus dem Jahre 1900 und vertieft fortgeführt mit den Arbeiten von Hans Vollmer (1947), Ursula Röhlig (1949), Henry-Russell Hitchcock (1968), Christina Thon (1977), Gisela Richter (1984), Herrmann und Anna Bauer (1985) ist die Biographie Johann Baptist Zimmermanns, teilweise aufbauend auf umfangreichen Quellenstudium, weitestgehend aufgearbeitet worden.

⁸⁴ Der Klostername Wessobrunn wurde erst Mitte des 19. Jahrhunderts auch für Gaispoint angewendet. Das allerdings nicht mehr ursprüngliche Geburtshaus liegt an der heutigen Zimmermannstrasse 4.

⁸⁵ S. Thon 1977 Anm.16 und 17: Pfarrarchiv Wessobrunn Taufbuch B.

ersten Ausbildung gegeben war, kann mit Sicherheit nicht beurteilt werden, da Werke des Elias Zimmermann bisher nicht nachweisbar sind und somit ein Vergleich mit denen Johann Baptists nicht möglich ist. Doch kann vermutet werden, dass Johann Baptist zumindest das praktisch Handwerkliche des Stuckierens zuerst vom Vater erlernte,⁸⁶ entsprach es doch Wessobrunner Tradition, dass das Handwerk des Vaters meist durch Generationen weitergeführt wurde und der Stuckatorennachwuchs seine erste Ausbildung in Wessobrunn erhielt.⁸⁷ Für die Annahme, dass Zimmermann seine Lehre bei seinem Vater oder zumindest in einer Wessobrunner Stuckatorenwerkstatt begann, mag auch der Umstand sprechen, dass er bereits 1696 mit damals 16 Jahren als Stuckator in der Wallfahrtskirche Maria Thalkirchen bei München arbeitete.⁸⁸

Geht man davon aus, dass auch Zimmermann, wie damals üblich, mit ca. 12 Jahren seine Schulausbildung beendet hatte,⁸⁹ wird er seine Lehre mit 12 oder 13 Jahren begonnen haben, wie wir es von seinem Bruder Dominikus wissen, der bereits mit 13 Jahren in Isen mitarbeitete.⁹⁰ Die Lehrzeit – die Gesellenjahre eingeschlossen – betrug im Allgemeinen mindestens drei und bis zu sechs Jahren.⁹¹ Für seine Ausbildung bleibt die Zeit von 1692 bis zu dem ersten uns bekannten dokumentierten Erscheinen im Jahre 1696 als Stuckator in der Wallfahrtskirche Maria Thalkirchen bei München, also vier bis sechs Jahre. Spätestens mit 18 Jahren, also im Jahre 1698, war Johann Baptist bereits ein fertiger Geselle. Dies erklärt auch seine Nichterwähnung im Ehevertrag,⁹² den seine Mutter nach dem Tode ihres Mannes Elias 1696 mit ihrem zweiten Mann, einem jungen Stuckator, Christoph Scheffler, der möglicherweise zur Werkstatt Elias Zimmermanns gehörte, abgeschlossen hatte. In diesem Vertrag vom 28. April 1696 wurde für Dominikus die finanzielle Unterstützung für die Ausbildung geregelt, für Johann Baptist war dagegen eine solche Regelung nicht vorgesehen. Angesichts des Umstandes, dass er im gleichen Jahr 1696 im „Schefflertrupp“ in Thalkirchen mitarbeitete, sah man offenbar keine Notwendigkeit, nach der abgeschlossenen Gesellenzeit noch für eine weitere Ausbildung zu sorgen.⁹³ Später sollte sich das Arbeitsverhältnis umdrehen. Sein Stiefvater Christoph Scheffler wurde Mitarbeiter in Zimmermanns Werkstatt.⁹⁴ Besonders im Figürlichen wird der junge

⁸⁶ Lampl 2008 S. 11 betont, dass für die Annahme, Johann Baptist Zimmermann habe seine erste Lehre bei seinem Vater Elias absolviert, in der Wissenschaft Übereinstimmung herrsche; Schmid 1900 S. 14 f.; Thon 1977 S. 15; Lampl 1979 S. 9; Bauer 1988 S. 14 geht von einer Lehre im Kreise der Wessobrunner Meister aus und hält eine Ausbildung in der Schmutzer-Werkstatt, darin Thon folgend, für wahrscheinlich.

⁸⁷ Schmid 1900 S. 14 schildert anschaulich die einzelnen Tätigkeiten, die ein angehender Stuckator zu erlernen hatte.

⁸⁸ Damit wird Johann Baptist zum ersten Mal archivalisch faßbar: StadtA München Kultusstiftungen 526, Bd. 11 S. 383. Zu Maria Thalkirchen CBD Bd. 3 Teil 1 S. 102-106.

⁸⁹ Bauer 1985 S. 14 und S. 28: „Die Schulpflicht endete mit ca. 12 Jahren.“; Reuschel 1998 S. 19: „Bereits früh, im Alter von elf bis vierzehn Jahren kamen die Knaben in die Lehre (...) Die meisten Kinder konnten-jedenfalls im 18. Jahrhundert-zum Zeitpunkt des Eintritts in die Lehre bereits lesen und schreiben (...) Nach drei bis sechs Jahren erfolgte die Freisprechung vor der Zunft.“ Meder 1919 S. 212.

⁹⁰ CBD Bd. 7 S. 169.

⁹¹ Rohrmann 1999 S. 92.

⁹² StAObb BrPr Weilheim, Nr. 472: Vertrag vom 28. April 1696; Einzelheiten des Vertrages bei Thon 1977 Anm. 29.

⁹³ Thon 1977 S. 15 und Anm. 28 u. 29; Lampl 1979 S. 9; Bauer 1985 S. 14; Lieb 1991 S. 111.

⁹⁴ Über das Arbeitsverhältnis mit dem Stiefvater s. den Vertrag über die Stuckierung des Kreuzganges und der Krankenkapelle in der ehemaligen Reichsfreien Benediktinerabtei Ottobeuren, geschlossen zwischen Abt Rupert Neß und Johann Baptist Zimmermann vom 6. Februar 1714:

Zimmermann Scheffler überlegen gewesen sein, was dadurch bestätigt wird, dass in Isen (1697) die figürlichen Teile der Stuckarbeiten von Johann Baptist ausgeführt wurden,⁹⁵ „da ja die Darstellung der menschlichen Gestalt die schwache Seite der damaligen alten Wessobrunner, zu denen Scheffler gehörte, überhaupt war.“⁹⁶

Bis auf den Eintrag im Taufregister, den Ehevertrag und die Erwähnung der Mitarbeit in Thalkirchen (1696) finden sich bisher keine weiteren Quellen aus der Jugendzeit Zimmermanns. Unterstellt man eine Beendigung der Gesellenzeit zwischen 1696 und 1698, war Zimmermann seit Beginn seiner Ausbildung als Stuckator immer beschäftigt,⁹⁷ womit die von Thon⁹⁸ angedachte Möglichkeit einer Wanderschaft ausscheiden dürfte. Irgendwelche Zeugnisse eines künstlerischen Wirkens des jugendlichen Johann Baptist, also auch Zeichnungen, konnten für die Zeit bis 1696, dem Jahr seiner ersten archivalischen Erfassung und der frühesten bekannten Werke, bisher nicht identifiziert werden. Soweit ersichtlich war Zimmermann, ähnlich wie Cosmas Damian Asam,⁹⁹ nicht Mitglied einer Zunft.

3.2. Die Arbeiten der Frühzeit: 1696 bis 1720.¹⁰⁰

3.2.1. Anfänge in Oberbayern.

War es lange allgemein unbestrittene Auffassung¹⁰¹, dass mit Gosselshausen (1701)¹⁰² das erste bekannte Werk Zimmermanns gegeben sei, er zu diesem Zeitpunkt also 21 Jahre alt war, ergibt sich auf Grund der Arbeiten am 3., 7. und 11. Band des Corpus der barocken Deckenmalerei¹⁰³ und der dort veröffentlichten neuen archivalischen Quellen ein anderes Bild. In demselben Jahr 1696, in dem seine Mutter am 28. 4. 1696 den Wessobrunner Stuckator Christoph Scheffler (geb. 1670) heiratet, wird der damals sechzehnjährige Johann Baptist zum ersten Mal quellenmäßig fassbar, als Stuckator in der Wallfahrtskirche Maria

Klosterarchiv Ottobeuren: Fasz. „Kunsthändler-Verträge aus der Großbauzeit 1711-1767“ Bezeichnung Zimmermanns als Stuckator und Maler; Mitarbeit des Stiefvaters Christoph Scheffler vertraglich festgelegt. Hinweis auf einen Riß. Zimmermann unterzeichnet als „Stockhador Und Mahler.“ Vollständiger Text bei Thon 1977 S. 348 f. Ein weiterer Vertrag über diverse Arbeiten in Ottobeuren vom 15. Februar 1715: Klosterarchiv, Diarium Ruperti Bd. II S. 926 ff. Hinweis auf einen Riß für Stuckarbeiten; Erwähnung des Stiefvaters Christoph Scheffler im Zusammenhang mit der vertraglich festgelegten Essensversorgung. Vollständiger Text bei Thon 1977 S. 350.

⁹⁵ CBD 7 S. 169.

⁹⁶ Schmid 1900 S. 18.

⁹⁷ S. oben S. 6 f; Bauer 1985 S. 65: „Seit seiner Lehrzeit war er (Zimmermann) stets in Arbeit, mußte aus dem lernen, was er während dieser Arbeit sah; Studienreisen konnte er wohl kaum mehr unternehmen.“

⁹⁸ Thon 1977 S. 16.

⁹⁹ Trottmann 1986 S. 12.

¹⁰⁰ Nach Röhlig 1949 (1) S. 3 umfaßt die Frühzeit die Fresken von 1710-1720. Richter 1984 S. 2 bezieht auch noch die Arbeiten Zimmermanns in Bad Wörishofen in das Frühwerk mit ein, sodass dieser Lebensabschnitt mit den Jahren 1722/23 endet. Dort auch Auflistung der einzelnen Werke, wobei die Arbeiten in Oberndorf nicht behandelt werden. Thon gliedert diesen Zeitraum für die Stuckarbeiten in Frühwerke 1707-1712 und Entwicklung eines individuellen Dekorationsstils 1714-1720.

¹⁰¹ So alle oben aufgeführten Autoren, statt vieler s. Bauer 1985 S. 64

¹⁰² Zu Gosselshausen s. CBD Bd. 14 S. 205 ff; Richter 1984 S. 3 ff

¹⁰³ CBD Bd. 3 Teil 1 S. 102 und Bd. 11 S. 383.

Thalkirchen bei München¹⁰⁴, zusammen mit einem Magnus Scheffler aus der Wessobrunner Stuckatorenfamilie, der auch sein Stiefvater entstammte. Die Stuckarbeiten waren 1696 vollendet worden. In St. Maria in Thalkirchen (1696) arbeitete er zur gleichen Zeit wie Johann Andreas Wolff, dem offenbar die künstlerische Leitung des Umbaus übertragen worden war¹⁰⁵ und der dort mit dem Flachkuppelbild sein vermutlich einziges Fresko schuf (Folie 2 b).

In den Jahren von 1697 bis 1701 stuckierte Zimmermann in einem Stuckatorentrupp seines Stiefvaters Christoph Scheffler die Kollegiatsstiftskirche in Isen.¹⁰⁶ In Isen, in der Taufkapelle der Pfarrkirche St. Zeno könnte Zimmermann möglicherweise seine ersten Fresken gemalt haben (Folie 2 a). Dort hat er auch die Fresken Johann Eustachius Kendlbachers kennengelernt hat (Folie 49 b).¹⁰⁷

Dazwischen, im Jahr 1700, in dem in Isen nicht gearbeitet wurde, können dem jungen Johann Baptist die vier Kirchenväter in St. Wolfgang sowie sechs kleine Medaillons zugewiesen werden wie auch insbesondere der figürliche Stuck.¹⁰⁸ Im Jahre 1701 freskierte Zimmermann im Chor der Pfarrkirche Gosseltshausen¹⁰⁹ – ebenso wie in St. Wolfgang – die Kirchenväter, erstere sind allerdings nicht mehr erhalten.¹¹⁰

Als Mitglied der Schmutzer Werkstatt könnte Zimmermann schon 1701 an der Stuckierung des Konvents – und Bibliothekstocks des Klosters Tegernsee beteiligt gewesen¹¹¹ und bei der Gelegenheit mit den Fresken Georg Asams, die für seine Tätigkeit als Freskant besonders wichtig werden sollten, in Berührung gekommen sein (Folien 34 a - d, 42 b).

3.2.2. Die Arbeiten im bayerisch – schwäbischen Gebiet.

Nach den ersten Arbeiten in Oberbayern¹¹² verlagerte sich die Tätigkeit Zimmermanns in den folgenden Jahren zeitweise ins Schwäbische. Hier entstanden mit den Fresken in der

¹⁰⁴ S. oben Anm. 6; damit wird Johann Baptist erstmalig archivalisch faßbar: StadtA München Gewerbeamt, Kultusstiftungen 526, s. CBD Bd. 3 Teil I S. 102 und Bd 11 S. 383. Die Bauarbeiten begannen im April 1695 und zogen sich bis 1698 hin; zu den Baurechnungen s. StadtA München Gewerbeamt Kultusstiftungen 560/19, CBD Bd. 3 Teil I S. 102.

¹⁰⁵ Einzelheiten zu Maria Thalkirchen und Wolffs Funktion sowie Abb. CBD Bd. 3 Teil I S. 102 ff.

¹⁰⁶ CBD Bd. 7 S. 169: „Isen, Pfarrkirche, ehem. Kollegiatsstiftskirche. Der Stuck von 1697/1701 ist im Langhaus, an den Hochwänden und an den Seitenschiffwänden erhalten. (nicht im Chor). Er stammt vom Trupp des Wessobrunners Christoph Scheffler, bei dem dessen Stiefsohn, der siebzehnjährige Johann Baptist Zimmermann, von Anfang an mitarbeitete und mit Sicherheit die figürlichen Teile schuf. Dominikus Zimmermann arbeitete ab 1698 (damals dreizehnjährig) in Isen mit (Manual des Dekans, AEM, A 138); Stuckierung des Chores 1697, Mittelschiffdecke 1698, Fertigstellung des Stucks an der Wölbung des Schiffes und Stuckierung der Hochwände 1699, Stuckierung der Seitenschiffe 1701.“

¹⁰⁷ CBD Bd. 7 S. 176: Isen Pfarrkirche Taufkapelle: aus stilistischen Gründen nicht von Kendlbacher. „Eine Möglichkeit soll zumindest angedeutet werden: Johann Baptist Zimmermann war auch im Jahre 1701 als Mitarbeiter an der Stuckierung anwesend, er ist in der Bezahlungsliste des Dekans geführt vom 10. Januar bis 7. Mai. Vielleicht ist das Deckenbild in der Taufkapelle Isen einer der ganz frühen Versuche Zimmermanns in der Freskomalerei.“

¹⁰⁸ CBD Bd. 7 S. 275 f; CBD Bd. 11 S. 383.

¹⁰⁹ Richter 1984 S. 3 f und S. 123 Anm. 6; allgemein zu Gosseltshausen s. CBD Bd. 14 S. 205 ff.

¹¹⁰ Zum Vorgehenden CBD Bd. 11 S. 383.

¹¹¹ Thon 1977 S. 15; Bauer 1985 S. 14.

¹¹² Ergänzend zu den erwähnten Arbeiten sei noch auf den phantasievollen Stuck in der Pfarrkirche in Riding (1704-1706) hingewiesen, CBD Bd. 7 S. 262.

Wallfahrtskirche Maria Schnee in Markt Rettenbach (1707)¹¹³, den Deckenfresken des ehemaligen Kartäuserklosters in Buxheim (1709/10 und 1713) sowie der dortigen Klosterkirche (1711/12),¹¹⁴ dem kleinen Fresko im Krankenzimmer des Klosters in Ottobeuren (1714),¹¹⁵ den Fresken der Sakristei der Pfarrkirche in Bad Waldsee (1718), sowie der Klosterkirche der Dominikanerinnen Maria Medingen (1718/19) die wichtigsten Wandmalereien der Frühphase. Die Tätigkeit in Schwaben wurde 1714 mit den Chorfresken in der Pfarrkirche in Schliersee unterbrochen.¹¹⁶

3.2.3. Die nächsten Arbeiten in Oberbayern.

Am Ende dieses Zeitraumes (1720) arbeitete Zimmermann wieder in Oberbayern, in der Pfarrkuratiekirche St. Georg in Oberndorf, wo er im Deckenfresko des Langhauses den Kirchenpatron St. Georg als Nothelfer (Kat. Nr. 1) malte.¹¹⁷ Mit der Ernennung zum Hofstuckator (1724) war er endgültig an München gebunden. In St. Wolfgang (1700), Gosselshausen, (1701 Stuck und Fresken) und Markt Rettenbach (1707 Stuck und Fresken)¹¹⁸ mag es wohl noch zu früh für Zimmermann gewesen sein, eine autonom ausgeprägte Handschrift als Maler und Zeichner entwickelt zu haben. Dennoch können wir Bauer,¹¹⁹ der Zimmermann als Autodidakt sieht, zustimmen, wenn er mit Blick auf dessen Arbeit in der Wallfahrtskirche Maria Schnee in Markt Rettenbach schreibt: „Die technischen Voraussetzungen der Kalkfarbenmalerei auf nassem Putz ergaben sich größtenteils aus seiner Ausbildung als Stuckator. Seine Engel – und Puttenfiguren in Stuck, für die Vorzeichnungen nötig waren, lassen bereits das große Interesse an Figürlichem ahnen und setzen Übung im Zeichnen voraus.“ Zimmermann tritt in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts als selbständiger Künstler ein, in eine Phase, die noch von handwerklicher Unsicherheit des Freskantens gekennzeichnet ist.¹²⁰ Bauer charakterisiert die vier Emblembilder in Rettenbach (1707) als „bescheidene Bildchen, wie in Gosselshausen bei Gelegenheit der Stuckdekoration gemalt, an denen nur abzulesen ist, dass Zimmermann zu dieser Zeit die Malerei in Fresko technisch bereits beherrschte.... Ein malender Stuckator war eine Ausnahme.“¹²¹ Bauers Wertung gilt auch für die Bilder in St. Wolfgang.

In diesem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts steht Zimmermann, wie Röhlig insbesondere mit Blick auf Georg Asam urteilt: „abseits von der führenden Dekorationsmalerei und wächst langsam von Stufe zu Stufe zu größerer künstlerischer Leistung.“¹²² Die Arbeiten in St. Wolfgang (1700), Gosselshausen (1701) und Markt Rettenbach (1707) bieten allenfalls einen Hinweis darauf, dass Zimmermann schon in

¹¹³ Einzelheiten zu Markt Rettenbach s. Richter 1984 S. 5 ff; Thon 1977 S. 24 ff, Kat. Nr. 4.

¹¹⁴ Richter 1984 S. 9 ff.

¹¹⁵ Richter 1984 S. 38 f; Thon 1977 S. 34 ff, Kat. Nr. 7.

¹¹⁶ Schmid 1900 S. 23.

¹¹⁷ Zu dem Fresko in der Pfarrkuratiekirche in Oberndorf s. CBD Bd. 11 S. 371 ff.

¹¹⁸ Richter 1984 S. 5 ff: Maria Rettenbach erbaut ab 1706, Stuckierung und Fresken im Chor der kleinen Wallfahrtskapelle, Ausgestaltung von Chor und Langhaus zwischen 1706 und 1709, die Fresken wurden 1707 gefertigt. Richter 1984 S. 124 ff Anm. 20 mit Wortlaut der erhaltenen Quellen im Pfarrarchiv der Gemeinde Markt Rettenbach bzw. „Fürst. und gräfl. Fuggerschen Familien- und Stiftungsarchiv“ in Dillingen. Im Jahre 1709 renovierte Zimmermann die zwei von Johann Menradt von Friedberg 1707 gemalten Fresken im Langhaus. s. Richter 1984 S. 127 Anm.20.

¹¹⁹ Bauer 1985 S. 102.

¹²⁰ Röhlig 1949 (1) S. 10.

¹²¹ Bauer 1985 S. 64; im Traueintrag vom 28. März 1705 ist als Berufsbezeichnung „artis pictoriae et crustatoriae“ angegeben. Vollständiger Text bei Thon 1977 Anm. 34.

¹²² Röhlig 1949 (1) S. 38 a.

jungen Jahren nicht nur als Stuckator, sondern gleichzeitig auch als Maler bzw. Freskant arbeitete.

Wenn Bauer¹²³ bei dem jungen Zimmermann „Übung im Zeichnen“ ausmacht, wird dieses durch einen Brief des Rettenbacher Pfarrers Rochus Eisenschmidt vom 24. April 1710 an den Grafen Maximilian Anton Egid Fugger – Wellenburg bestätigt.¹²⁴ Darin soll Zimmermann aufgefordert werden, einen Riss für den Hochaltar mit dem Gnadenbild in Rettenbach vorzulegen. In einem weiteren Schreiben im Zusammenhang mit der Ausstattung von Markt Rettenbach vom 18.01.1718 des Rettenbacher Pflegverwalters Kuecher an die Vormünder des Josef Maria Fugger, Graf von Wellenburg¹²⁵ werden zwei Risse erwähnt, einer für den Altar im Chorraum und der zweite für die Kanzel in der Radegunden Kapelle. Nach dem Wortlaut des Briefes wurden die Entwürfe bereits vor 1718 angefertigt. Es zeigt sich hier, dass Zimmermann schon früh nicht nur als Freskant sondern auch als Altarbauer und Maler von Altarblättern seine Werkvorstellungen durch Zeichnungen niederlegen musste. Auch der Stuckkator Zimmermann musste zeichnen. Nach dem Vertrag vom 6. Februar 1714 über die Stuckierung des Kreuzganges und der Krankenkapelle in Ottobeuren zwischen Abt Rupert Neß und Zimmermann hatte Johann Baptist offenbar zwei „aufrüß“ zu liefern.¹²⁶ In Ottobeuren traf er erstmals mit Jacopo Amigoni zusammen, eine für seine weitere Entwicklung als Freskant nachhaltige Begegnung.

3.2.4. Die Arbeiten in Buxheim.

Die ersten Versuche als Freskant waren noch „bescheidene Bildchen“,¹²⁷ wenig qualitätsvolle Jugendarbeiten. In den frühen Arbeiten in der Klosterbibliothek Buxheim (1710) trat das Handwerkliche noch erkennbar hervor.¹²⁸ Die nun folgenden Fresken in der ehemaligen Reichskartause Buxheim (Fresken und Stuck, 1711/13) belegen bereits einen deutlichen Entwicklungsschritt in der Frühzeit des Freskanten Zimmermann.¹²⁹ Röhlig¹³⁰ konkretisiert diesen indem sie feststellt: „Hier sind die Bildgründe durch landschaftliche Motive, architektonische Requisiten oder einzelne Figuren bezeichnet im Gegensatz zu

¹²³ Bauer 1985 S. 102.

¹²⁴ Wortlaut bei Richter 1984 S. 124 f und S. 127, Anm. 20: Pfarrarchiv Markt Rettenbach F.F 15.3.58 1/4.

¹²⁵ Richter 1984 S. 128 Anm. 23 dort im Wortlaut: Fugger Archiv F.A. 15.3.58 1/4, fol. 51 und 65; Thon 1977 S. 281 Anm. 785 (1).

¹²⁶ Zur Krankenkapelle in Ottobeuren s. Einzelheiten bei Richter 1984 S. 38 f. Wortlaut bei Thon 1977 S. 348 Quellenanhang Nr.III; Richter 1984 S. 142 Anm. 128.

¹²⁷ Bauer 1985 S. 64: „Bescheidenen Bildchen, wie in Gosselshausen bei Gelegenheit der Stuckdekoration gemalt, an denen nur abzulesen ist, dass Zimmermann zu dieser Zeit die Malerei in Freskotechnisch bereits beherrschte.“

¹²⁸ Röhlig 1949 (1) S. 10 sieht in den Fresken in Buxheim den künstlerische Beginn Zimmermanns als Maler: „Die Frage nach der Herkunft dieses Stils lässt sich aus diesem Werk allein nicht völlig beantworten. Deutlich gibt sich jedoch zu erkennen, dass dies der Anfang Zimmermanns als Maler ist. Die Härte der Formensprache, das mangelnde handwerkliche Können und die Art, die Bilder aus einzelnen Formen zusammenzusetzen, weisen daraufhin, dass er ein aus dem Handwerk hervor gewachsener Meister ist. Über das Handwerkliche hinaus hebt ihn die sehr bestimmte künstlerische Vorstellung, die sich hinter der handwerklichen Form auszuprägen beginnt.“ Weiter führt Röhlig 1949 (1) S. 16 als Begründung für ihr Urteil mangelnden handwerklichen Könnens zum Beispiel den unproportionierten Akt des Johannes in der Johannespredigt, das nicht ausgewogene Größenverhältnis zwischen Haupt- und Nebenfiguren sowie die Vereinzelung der Formen.

¹²⁹ Bauer 1985 S. 64.

¹³⁰ Röhlig 1949 (1) S.18 und zum Folgenden.

dem vergleichsweise unbestimmten Wolkenhintergrund des Bibliotheksfreskos (im Kloster Buxheim, Folie 3).“ Zudem lässt der durch unterschiedliche Farbintensität hervorgehobene Kontrast zwischen Vorder – und Hintergrund erkennen, dass Zimmermann ganz offensichtlich die gestalterischen Möglichkeiten der Luft – und Farbperspektive bereits kennengelernt hatte und beherrschte und so den Eindruck der Ferne entwickelt, was er noch dadurch betont, indem er Bildgegenstände im Hintergrund verkleinert wiedergibt. In Buxheim wendet er ein weiteres Mittel der Farbperspektive an, um Bildtiefe zu erreichen, nämlich die teilweise monochrome Ausführung rückwärtiger Teile des Freskos.¹³¹ Dagegen verzichtet er in seinen Zeichnungen auf eine farbige Kontrastierung des Vordergrundes gegenüber den tiefer gelegenen Partien, da er Vorder – wie Hintergrund mit derselben blau – grauen Lavierung ausführt, lediglich die weiter hinten liegenden Partien werden lichter laviert.

Ein Grund für Zimmermanns künstlerische Fortschritte in Buxheim könnte die Begegnung mit den Fresken Georg Asams in der Klosterkirche Tegernsee (1688 - um 1694) gewesen sein.¹³² Noch vor 1710 hatte Zimmermann den Auftrag zur Stuckierung des Refektoriums in Tegernsee erhalten ¹³³ und war dort mit den Arbeiten Asams wohl zum ersten Mal illusionistischen Konstruktionen und komplizierteren Perspektivdarstellungen begegnet, zwei Elementen, die er zeitlebens allenfalls gelegentlich als bildbestimmende Strukturen in die Komposition seiner Fresken eingebunden hat (Folien 34 a - d, 42 b). ¹³⁴ Schon in den frühen Fresken in Buxheim (ab 1709) bildet sich ein für Zimmermann charakteristisches Merkmal heraus, das wir auch im weiteren Verlauf seines Schaffens immer wieder sehen und auf das später noch näher eingegangen wird: er entwickelt den Bildaufbau aus wenigen einzelnen Motiven, vor allem großen Figuren, auf die die Bildgliederung ausgerichtet ist.

Neben der Begegnung mit dem Werk Georg Asams dürfte ein weiterer Grund für die erstaunliche Weiterentwicklung Zimmermanns als Freskant und Zeichner seine Beschäftigung mit dem Relief gewesen sein. In Ottobeuren (1715) bereicherte er sein Dekorationssystem um das stuckierte Bildrelief.¹³⁵ Das Motiv der Stuckmedaillons, des Gangs nach Emmaus und dem Mal mit den beiden Begleitern findet seine Entsprechung in den monochromen kleinen Freskofeldern von Schliersee (Folie 4). ¹³⁶ Zuvor hatte er in der

¹³¹ Richter 1984 S. 12.

¹³² Zimmermann könnte als Mitglied der Schmutzer Werkstatt schon im Jahr 1701 an der Stuckierung des Konventstocks und Bibliothekstocks des Klosters Tegernsee mitgearbeitet haben, s. Thon 1977 S. 15; Bauer 1985 S. 14, Lampl 2008 S. 12 f.

¹³³ Zu Tegernsee s. Thon 1977 S. 286; das erste Gesuch um das Bürgerrecht in der Stadt Freising vom 14. März 1710 enthält einen Hinweis auf Tätigkeit als Stuckator mit Marmorarbeiten im Refektorium in Tegernsee.

¹³⁴ Vgl. Bauer 1985 S. 65: „Dass Asam in seinem späteren Werk, den Fresken in Tegernsee, von seiner Fähigkeit, einen illusionistischen Bildraum zu erstellen, abgerückt war, mag für Zimmermann nicht ohne Bedeutung geblieben sein. Denn auch für ihn sollten illusionistische Konstruktionen nie eine besondere Rolle spielen.“; Röhlig 1949 (1) S. 36/37 zur Darstellung der Architekturmalerei und der Perspektive in den Fresken Asams in Tegernsee und Benediktbeuern.

¹³⁵ Vertrag vom 6. Februar 1714 über die Stuckierung des Kreuzganges und der Krankenkapelle in der ehemaligen Reichsfreien Benediktinerabtei Ottobeuren, geschlossen zwischen Abt Rupert Neß und Johann Baptist Zimmermann s. Ton 1977 Kat. Nr. 7 und Anm. 149, Richter 1984 S. 38 f, vollständiger Text bei Thon 1977 S. 348 f.

¹³⁶ Bauer 1985 S. 34: „Im Refektorium von Ottobeuren (1715) erscheint eine neue Dimension des Dekorationsstils Johann Baptist Zimmermanns: das stuckierte Bildrelief.“

Pfarrkirche St. Sixtus in Schliersee (1714) bereits mit dem Bandsystem seine dekorativen Möglichkeiten erweitert hatte. Gleichzeitig macht Richter in dem kleinen Fresko der Krankenkapelle der Benediktinerabtei Ottobeuren (1715) eine Weiterentwicklung der Farbigkeit gegenüber den Buxheimer Fresken aus.¹³⁷ Im Vergleich zu den Wessobrunner Stuckkollegen zeichnete Zimmermann seine Fähigkeit zum Figürlichen aus, die sich bereits in den ersten uns bekannten Zeichnungen (Kat. Nr. 1 und 2) wie auch den Stuckreliefs in Ottobeuren (Folie 4) oder der Pieta in Buxheim. (Folie 5 a, b) deutlich niederschlägt.¹³⁸ Die lebensgroßen Stuckfiguren, die Johann Baptist bereits in Ottobeuren (1716/17) geschaffen hatte, mögen an die großen Mittelfiguren erinnern, die wir in den Fresken und Zeichnungen schon sehr früh sehen.¹³⁹ Vergleichbares gilt für die geringe Bildtiefe, die seit den ersten Fresken auffällt und mit der sich Zimmermann in den Stuckreliefs bereits auseinandergesetzt hatte.¹⁴⁰

Bis zu der einzigen für den Zeitraum von 1696 bis 1720 von der Hand Zimmermanns erhaltenen Zeichnung „Kirchenpatron St. Georg als Nothelfer“ (Kat. Nr. 1; 1720), für die mit dem Fresko in der Kirche in Oberndorf eine Ausführung gesichert ist,¹⁴¹ ist die Entwicklung seines Zeichenstils nicht nachvollziehbar. Das Blatt setzt eine längere Übung im Zeichnen voraus und macht mit der großen Strichsicherheit – keine Reuestriche, keine Verwackelungen in den Linienzügen – deutlich, dass er sich schon sehr früh intensiv und systematisch im Zeichnen ausgebildet haben muss. Charakteristisch für seinen Zeichenstil in dieser Frühphase ist der ausschließliche Gebrauch der Feder für die lineare Strukturierung der Zeichnung. Wie sicher er den Federstrich beherrschte zeigt sich in den nicht lavierten Passagen der Zeichnung. Auch lässt die Zeichnung ein ausgeprägtes Gefühl für Körpervolumen und Gestik erkennen, ein sicheres Beherrschen der Verkürzungen etwa von Beinen und Armen, dies verbunden mit der Konzentration auf eine groß hervorgehobene Mittelfigur,¹⁴² wie es bereits seit Buxheim (1710) und Schliersee (1714) zu beobachten ist.¹⁴³ An den nach hinten gestaffelten Wolkenballen und dem kurzen, in die

¹³⁷ Richter 1984 S. 39; Schmid 1900 S. 24 zeigte sich dagegen nicht sehr beeindruckt: „...allein es macht, von der sehr geschickten Komposition abgesehen, keinen besonderen Eindruck; auch ein Schutzengelbild, das er in Öl für den Abt malte, ist nichts Besonderes; Zimmermann zeigt dadurch, dass er damals ein viel besserer Stukkateur als Maler war.“ Allerdings kannte Schmid die Fresken in Buxheim nicht.

¹³⁸ S. Thon 1977 Abb. 10.

¹³⁹ Bauer 1985 S. 37.

¹⁴⁰ Nach Bauer 1985 S. 34 vollzieht sich die Annäherung im Figuralen gleichzeitig in den Schlierseer Fresken und den Stucktondi tragenden Engeln und in den Stuckreliefs in Ottobeuren; weiter S. 39: „Inzwischen entwickeln sich die Bildform und auch der Inhalt der Fresken Zimmermanns geradezu adäquat zum Ornament. In ihren Gegenständen, den Figuren, Pflanzen und Versatzstücken vor seichtem Bildgrund, sind sie Bestandteile auch der Groteskendekoration und des ihr eigenen Realitätsgrades. Dass dies so schlüssig werden konnte, setzt eine Annäherung der Kategorien Ornament und Bild voraus: Das Ornament wurde mit Stimmung und Bedeutung angefüllt, mit abbildenden Qualitäten vor einem Grund, der Bildgrund sein konnte. Das Bild wurde dagegen ornamentalisiert, in seinem Aufbau und im Verzicht auf Darstellung von Raumtiefe.“

¹⁴¹ Die Zeichnung „Geburt Mariens verehrt von Engeln“ (Kat. Nr. 13) trägt eine Datierung, die auf 1710 deuten könnte, doch sie ist dem Chorfresko in Emmering zuzuordnen; das auf 1745 datiert ist s. dazu die Ausführungen im Katalog.

¹⁴² Röhlig 1949 (1) S. 22.

¹⁴³ Schliersee Pfarrkirche: Figur der Hl. Sixtus und Laurentius; große Henker Figur im Martyrium des Hl. Sixtus, Abb. bei Bauer 1985 S. 111; aber auch später finden wir immer wieder die große Einzelfigur bei Zimmermann zum Beispiel in Weyarn ehem. Stiftskirche in der Darstellung des Hl. Augustinus mit Kind, Abb bei Bauer 1985 S. 171.

Tiefe weisenden Architekturelement äußert sich Zimmermanns Neigung zu begrenzter Raumtiefe.

Zimmermann bildet in dieser Phase all die Stilmittel aus, – große Figuren, Landschaft, Bildordnung durch die strukturierende Funktion architektonischer Requisiten, begrenzte Raumtiefe – „die dazu dienen, die besonderen Probleme der Deckengestaltung zu lösen. In der Herausarbeitung eines großen Mittelmotives wird eine Steigerung der Großformatigkeit und damit der monumentalen Wirkung und in der genannten Raumkomposition ein Mittel gesucht, die Decke zu öffnen und zu weiten.“¹⁴⁴

3.3. Von Schleißheim bis Steinhausen 1720 bis 1730.¹⁴⁵

Zimmermann hatte bis 1720 mit Ausnahme des Schlosses Maxlrain (um 1715) nur für Klöster und Kirchen gearbeitet. Nun brachte das Jahr 1720 für ihn eine seine künstlerische Laufbahn nachhaltig beeinflussende Veränderung: ab 1720 arbeitet er für den bayerischen Hof im Schloß Schleißheim,¹⁴⁶ im Jahre 1724 erhält er den Hofschutz und avanciert, nach der Entlassung Charles Dubuts (1727)¹⁴⁷, zum ersten Hofstuckator.¹⁴⁸ Bis zu seinem Tode bleibt er dem Hof verbunden und wird mit dem Deckenfresko im Steinernen Saal des Schlosses Nymphenburg (1755/57) eines seiner letzten großen Deckenfresken schaffen.

3.3.1. Berufung an den Münchener Hof.

Mit der Berufung an den bayerischen Kurfürstenhof musste sich Zimmermann immer wieder mit einem sich wandelnden Kunstverständnis auseinandersetzen. Über seine lange Schaffenszeit hinweg erlebte er vier bayerische Kurfürsten und ihre zum Teil unterschiedliche Kunstpolitik. Unter Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern (1636/79) und vor allem der Kurfürstin Henriette Adelheid Maria von Savoyen, (1636/76) dominierte die italienische Kunst.¹⁴⁹ Mit der zweiten Rückkehr Max Emanuels nach München (1715) nahm der Einfluss französischen Kunstwirkens erheblich zu. Frankreich begann für die Innenarchitektur, die Dekoration, das Mobiliar wie auch die Gartengestaltung eine beherrschende Rolle zu spielen, nicht jedoch, abgesehen von der Portraitekunst, in der Malerei, wo man sich nach wie vor an dem Überlieferten orientierte.¹⁵⁰ Damit zeichnete sich

¹⁴⁴ Röhlig 1949 (1) S. 20.

¹⁴⁵ Es werden in den folgenden Abschnitten nur die wichtigsten Arbeiten Zimmermanns aufgeführt und vornehmlich solche, die er, wenigstens teilweise, auch selber mit ausgeführt hat, weiter solche, die in Zusammenhang mit Zeichnungen stehen. Eine Auflistung der Werke Zimmermanns finden sich bei Thon 1977 S. 286 ff Katalog und Bauer 1985 S. 306 ff.

¹⁴⁶ Vertrag zwischen Zimmermann und Effner vom 4. August 1720, Text bei Thon 1977 S.352, Quellenanhang Nr. 6.

¹⁴⁷ Zu Charles Dubut s. Thon 1977 Anm. 46.

¹⁴⁸ Zu Einzelheiten Thon 1977 S. 18; 59 ff. Bauer 1985 S. 19. Allgemein zu dem Neuen Schloß Schleißheim s. CBD Bd. 3 Teil II S. 488-558.

¹⁴⁹ Zu der langen Tradition der Italienorientierung in der Münchener Malerei s. ausführlich Büttner 2010 S. 174 ff.

¹⁵⁰ Büttner 2010 S. 206: „Mit Joseph Effner und Francois Cuvillies kam die Dekorationskunst des Rokocos nach München, die der Entwicklung des Stucks eine neue Richtung geben sollte. Die Malerei, insbesondere die Freskomalerei, wurde heller und leichter, blieb aber auf dem von ihren Gründungsmeistern eingeschlagenen Weg.“ Volk 1976 S. 133 f: „Wurden die Innenarchitektur und die Ausgestaltung der Gärten weitgehend von Frankreich Beeinflusst , so war die Vorbildlichkeit der französischen Malerei ungleich geringer, wenn man von der Bildniskunst absieht, Die Deckenmalerei in den Schlössern hingegen vertraute man-der genannte Plafond Bertins ist die einzige Ausnahme-einheimischen Kräften an...“

eine unterschiedliche Ausrichtung in Zimmermanns Schaffen ab: für die Stuckdekoration wurde Frankreich zum Vorbild, vertreten vor allem durch Cuvillier und Effner, für die Malerei und insbesondere die großflächige Freskomalerei blieb Italien, der bologneser – römische Barock und Venedig und immer auch Rubens das Leitbild.

Es waren vor allem Cuvillier und Effner, in deren Händen die Konzeption der dekorativen Ausgestaltung lag und an deren Vorstellungen Zimmermann sich auszurichten hatte.¹⁵¹ Wir wissen nicht, ob und ggfls. in welchem Umfang er in die Werkvorbereitung bei höfischen Aufträgen mit einbezogen wurde, ob er eigenständige Entwürfe zu liefern hatte oder ob ihm lediglich die handwerkliche Umsetzung oblag, bei der Zeichnen sich auf die Markierung auf der Wand beschränkte, um die richtige Platzierung einzelner Ornamente sicher zu stellen.

¹⁵² Andererseits zeigen die wenigen Dekorationsentwürfe eigenständige Beiträge, die vermuten lassen, dass seine Tätigkeit offenbar nicht allein auf die bloße Ausführung vorgegebener Entwürfe reduziert war. Zugleich mit der Berufung an den Münchener Hof (1720) wurde Oberbayern und damit München zum endgültigen Lebens - und Schaffensmittelpunkt Johann Baptist Zimmermanns.¹⁵³

Zimmermanns Tätigkeit bei Hofe, die lange Zeit auf Stuckarbeiten beschränkt war – erst sehr spät wurde er in Schloß Nymphenburg mit Deckenmalerei (1755/57) beauftragt – führte ihn mit Stuckatoren und Freskanten aus verschiedenen Ländern und unterschiedlicher künstlerischer Auffassung zusammen. Soweit er sie nicht schon aus Münchener Kirchen kannte, lernte er dort u.a. die Werke von Balthasar Albrecht und Nikolaus Gottfried Stuber, vor allem von Cosmas Damian Asam kennen,¹⁵⁴ der, unter möglicher Mithilfe Matthäus Günthers, die Kuppel über dem Treppenhaus und in der Schlosskapelle in Schleißheim ausgemalt hatte.¹⁵⁵ Auch sah er den Venezianer Jacopo Amigoni wieder, dem er bereits 1719 in Ottobeuren begegnet war. Dagegen hat er Johann Anton Gump in Schleißheim nicht mehr erlebt, war dieser doch 1719 während der Arbeiten in der Pagodenburg gestorben. Zimmermann kannte aber Gumpfs Lustheimer Fresken (1686/87) und die Deckenbilder im Steinernen Saal in Nymphenburg (1702), die er in seinen letzten Lebensjahren übermalte (1756). Auf den möglichen Einfluss dieser Künstler und damit der Münchener Hofschule auf Zimmermanns Zeichnungen wird später einzugehen sein.¹⁵⁶

¹⁵¹ Nach dem Vertrag zwischen Zimmermann und Hofbaumeister Effner vom 4. August 1720 war Zimmermann verpflichtet „nach Weisung der ihm Vorgezeichneten riß Und modell mit aller Stockhotor Arbeith, auf das fleissigst auß zu ziehren...“ s. Thon 1977 S. 352 Anhang VI, S. 96 ff, 100 f, 196 ff zu der Frage, ob und inwieweit Zimmermann bei den Entwürfen Effners und Cuvilliers mitgewirkt haben könnte; Bauer 1985 S. 37, 136 f.

¹⁵² Dazu paßt, dass in dem Vertrag zwischen Kurfürst Karl Albrecht und Johann Baptist Zimmermann vom 29. April 1731 keine Entwurfszeichnungen gefordert werden. Auch in den Abrechnungen ist davon keine Rede; s. Thon 1977 Anm. 414 mit Angabe der Quellen.

¹⁵³ Röhlig 1949 (1) S. 39.

¹⁵⁴ Mit Cosmas Damian Asam dürfte Zimmermann, auch als sich ihre Aufgabengebiete trennten, zumindest gelegentlich Kontakt gehabt haben, denn Asams Haus in der Sendlingerstrasse in München lag nicht weit von Zimmermanns am Rindermarkt. Zimmermann erwarb das Haus am Rindermarkt am 12. März 1734, Asam starb allerdings bereits im Mai 1739.

¹⁵⁵ Augsburg 1988 S. 150. Zu Asams Fresken im Treppenhaus und der Schlosskapelle in Schleißheim s. CBD Bd. 3 Teil II S. 506 bzw. 548.

¹⁵⁶ Zu Badenburg und Preysing Palais s. CBD Bd. 3 Teil II S. 410 - 416 bzw. S. 577 - 578; Thon 1977 S. 82 und Anm. 320.

3.3.2. Aufträge von Kirchen und Klöstern.

Auch wenn er durch den Hof stark beschäftigt war, erhielt Zimmerman doch auch weiterhin Aufträge von Kirchen und Klöstern. Er musste seine Tätigkeit zwischen den Münchener höfisch – weltlichen und den kirchlich – sakralen Aufträgen teilen. In dem hier gewählten Zeitraum¹⁵⁷ fallen die Fresken in Maria Medingen (1718/22), Vilgertshofen (1721),¹⁵⁸ Bad Wörishofen (1722/23),¹⁵⁹ Benediktbeuern (1724),¹⁶⁰ Dietramszell (ehem. Pfarrkirche 1726),¹⁶¹ Siessen, (1728)¹⁶² Tegernsee (1729),¹⁶³ Weyarn (1729)¹⁶⁴ und Beyharting (1730).¹⁶⁵ Diese Schaffensperiode wird mit der Ausmalung der Wallfahrtskirche zur Schmerzhaften Muttergottes in Steinhausen (1730/31)¹⁶⁶ abgeschlossen.

3.3.3. Künstlerische Herausforderungen.

Mit der Tätigkeit am Bayrischen Hof begann ein Abschnitt künstlerischen Schaffens, der sich von der Frühphase Zimmermanns abhebt. Schon in dem Abendmalfresko der Sakristei in der ehem. Augustinerchorherrenstiftskirche St. Peter (jetzt Pfarrkirche) in Bad Waldsee (1718) ¹⁶⁷ wurde erstmals die vordere Handlungsebene gegen eine den Bildgrund ausfüllende scheinarchitektonische Kulisse gestellt (Folie 8 b).¹⁶⁸ Das Geschehen wird in einen geschlossenen Rahmen eingebunden,¹⁶⁹ gleichzeitig aber wird Raum gelassen für den Blick in eine dahinterliegende Landschaft. In Benediktbeuern übernehmen Architekturelemente in verschiedener Weise die Gliederung der Bildfläche,¹⁷⁰ etwa durch in leichter Untersicht angelegte Treppen oder in die Tiefe leitende Balustraden (ehem. Benediktinerabtei Bibliothek Fresko „Künste und Wissenschaften“ Folie 9 a) und leicht nach hinten kippende Handlungsbühnen (Neuer Festsaal Fresko „Aufnahme Landfrids in den Benediktinerorden“ Folie 10 a). Durch architektonische Seitenbebauung (Bibliothek Fresko „Benedikt im Kreise der Kirchenväter“ Folie 10 b) werden die Handlungsbühnen festgelegt

¹⁵⁷ Es werden nur die wichtigsten Freskoaufträge aufgeführt, keine Stuckarbeiten. Einzelheiten s. Bauer 1988 S. 10 ff.

¹⁵⁸ CBD Bd. 1 S. 257 ff.

¹⁵⁹ S. Thon 1977 Anm. 574.

¹⁶⁰ CBD Bd. 2 S. 124 ff; Thon 1977 Kat. Nr. 34.

¹⁶¹ CBD Bd. 2 S. 158 ff: Fresken in ehem. Pfarrkirche der Stiftspfarrei Dietramszell (1726).

¹⁶² Röhlig 1949 (1) S. 53 ff, Thon 1977 Anm. 567.

¹⁶³ Vertrag vom 12. April 1728 StAObb KL 875/519, fol. 69, Text bei Thon 1977 S. 354 f Quellenanhang Nr. VIII: der Vertrag nimmt ausdrücklich auf Risse Bezug, die von Fensterbögen und Pfeilern zu machen waren und die Zimmermann auf seine Kosten anzufertigen hatte bzw. anfertigen lassen mußte.

¹⁶⁴ Vertrag vom 21. April 1729 Text s. Anhang; Thon 1977 Kat. Nr. 45; CBD Bd. 2 S. 613 ff.

¹⁶⁵ CBD Bd. 12 Teil I S. 102-121; Thon 1977 Kat. Nr. 46; Röhlig 1949 (1) S. 62 ff.

¹⁶⁶ Röhlig 1949 (1) S. 72 ff. In Steinhausen ist Johann Baptist Zimmermann urkundlich nur als Freskenmaler überliefert: Kontrakt vom 17. 9. 1730 abgedruckt bei Kasper-Strache 1957 S. 44; Thon 1977 Anm. 583. Zu Johann Baptist Zimmermanns Arbeit in Steinhausen Kasper-Strache 1957 S. 43 f. Zu Steinhausen s. Bauer 1985 S. 176-189; Büttner 2008 (2) S. 369.

¹⁶⁷ S. dazu Richter 1984 S. 74 f.

¹⁶⁸ S. dazu Richter 1984 S. 74.

¹⁶⁹ Röhlig 1949 (1) S. 27 und zum Folgenden.

¹⁷⁰ In den großen Fresken (Neuer Festsaal, Aufnahme Landfrids in den Benediktinerorden) wird der Hintergrund von der Architektur abgeschlossen, wobei Raum gelassen wird für den Blick in eine dahinter liegende Landschaft. Mit architektonischer Seitenbebauung (Benediktusbild) werden die Handlungsbühnen festgelegt und zugleich der Blick in die Bildtiefe (Bibliothek Fresko „Künste und Wissenschaften“) geöffnet

und zugleich der Blick in die Bildtiefe (Folie 9 a) geöffnet.¹⁷¹ Mit der Werkzeichnung „Kaiser Ludwig empfängt das Gnadenbild von Ettal“ (Kat. Nr. 4)¹⁷² und der „Mystischen Kommunion der Heiligen Katharina von Siena“ (Kat. Nr. 6) ist diese Anlage des Bildraumes mit der umschließenden Architektur und dem Durchblick in eine dahinter liegende Landschaft mit zwei Zeichnungen für diese Stilstufe Zimmermanns dokumentiert. In der Siessener Werkzeichnung wird eine neue Raumkomposition deutlich, in der der Lichtführung eine besondere Bedeutung zukommt: das zurückgesetzte, zentrale Geschehen ist hell erleuchtet und kontrastiert gegen die dunkle Mauer im Vordergrund.¹⁷³

In die durch Architekturen bestimmten Räume stellt Zimmermann seine Figuren, parallel zur Bildebene, wobei durch die Verbindung mit der Architektur das schichtweise Aufführen der Figuren in die Bildtiefe noch deutlicher wird. Mit der bildparallelen Positionierung mag er wiederum auf seine Erfahrung mit dem Stuckrelief zurückgegriffen haben. (s. Beyharting Hauptfresko „Augustinus in Verehrung der Dreifaltigkeit“ 1730, Folie 6 a). Hier sehen wir nun die für ihn charakteristische Figurengestaltung: die Figuren sind in lebhaftes Gespräch untereinander vertieft (s. Benediktbeuern Kloster, ehem. Bibliothek, Fresko „Künste und Wissenschaften“ Folie 9 a), ihr Handeln vollzieht sich innerhalb des Bildes ohne einen Blick aus dem Bild, auf den Betrachter. Die ruhigen Gesten der Hände, die maßvollen Bewegungen, mit denen sich die handelnden Personen einander zuwenden, das leichte Schwingen der Gewänder, all dies wird den Figurenstil Zimmermanns prägen und tritt bereits in den frühen Zeichnungen deutlich hervor. Die Bevorzugung der Darstellung mit wenigen großen Figuren, um die herum Assistenzpersonen gruppiert werden, wie wir es bereits in den Entwürfen der vorangegangenen Periode gesehen haben, hat sich erhalten.

Die früheste, für diesen Zeitraum erhaltene Zeichnung „Der hl. Burkardus vor den Leichen der drei Frankenaposteln Kilian, Kolonat, Totnan“ (Kat. Nr. 2), ein Entwurf für das Altarblatt des Burkardus Altares im Würzburger Neumünster (1723/24), dokumentiert bereits die hier angeführten Stileigenschaften. Etwa in die gleiche Zeit und damit in die Arbeit in Benediktbeuern (1724) fällt „Die Rosenkranzspende der Madonna“ (Kat. Nr. 3).

Die ersten Blätter dieses Werkabschnittes waren noch deutlich mit Feder strukturiert. Aber schon der fünf Jahre später, 1728 entstandene Entwurf „Die hl. Katharina von Siena empfängt das Brot der Engel“ (Kat. Nr. 6) für das Fresko im Langhaus der ehem. Kloster – und Pfarrkirche der Dominikanerinnen in Siessen ist nur leicht mit Bleistift vorskizziert. Hier tritt Zimmermanns Bevorzugung der Pinselzeichnung erstmals deutlicher in den Vordergrund. Dies verstärkt sich dann in den beiden, ein Jahr später 1729 für die Fresken im Chor der ehem. Augustinerchorherren Stiftskirche Weyarn geschaffenen Entwürfen „Enthauptung des Hl. Paulus“ (Kat. Nr. 8) und „Aufrichtung des Kreuzes Petri“ (Kat. Nr. 7), die schon weitgehend mit Pinsel gestaltet sind. Wie die Werkzeichnung für das Fresko in Oberndorf (Kat. Nr. 1) sind auch die übrigen Entwürfe dieser Periode aufsichtig oder nur in leichter Untersicht angelegt.

¹⁷¹ Röhlig 1949 (1) S. 44: „Eine grundlegende Eigenart dieser neuen Stilstufe ist die genannte großformig-dekorative Aufgliederung der Bildfläche durch Architekturen. Diese bestimmen die gesamte Ordnung der Kompositionen, die Verteilung der Figuren ebenso wie die Anordnung der Hintergrundmotive.“

¹⁷² Zimmermann arbeitete Anfang der 1720er Jahre in der Sakristei des Klosters Ettal, s. Thon 1977 S. 89

¹⁷³ Röhlig 1949 (1) S.57.

Gewinnt in Weyarn die Landschaft bereits an Eigengewicht ¹⁷⁴, wie es andeutungsweise in dem „Martyrium des Hl. Paulus“ (Kat. Nr. 8) aufscheint, steht am Ende dieser Stilstufe das gemeinsame Werk der Brüder, Steinhausen (1730/31), in dem Zimmermann, wohl unter dem Eindruck der Fresken Amigonis in Ottobeuren und im Neuen Schloß Schleißheim (Folie 7 a, b), ¹⁷⁵ erstmals ein das ganze Deckengewölbe überspannendes Fresko mit einem umlaufenden Erdstreifen erstellt, ¹⁷⁶ womit ihm „eine geradezu revolutionäre Bildanlage“ gelingt (Folie 11). ¹⁷⁷ Waren schon in Buxheim Durchblicke in entfernt liegende Landschaften gegeben (Folie 3), nimmt nun das Gewicht der Landschaft in der Bildkomposition (Maria Medingen 1718; Vilgertshofen 1721) zu, um in Steinhausen (1731) ¹⁷⁸ zu einem das Bild strukturierenden Element zu werden, während die Architektur demgegenüber zurück genommen wird. Vor allem der umlaufende Landschaftsstreifen, den Zimmermann in Nikolaus Stubers Chorkuppel in St. Peter, München (1730/31), auch bevor er ihn 1753/54 übermalte, gesehen haben wird, bildet künftig ein wesentliches Charakteristikum seiner Freskokunst.

Für Zimmermann findet mit Steinhausen die Entwicklung zu einer das ganze Deckenfeld umfassenden Freskofläche, wie sie Cosmas Damian Asam 1720 in Aldersbach, italienische Vorbilder nach Bayern übertragend, mit einem mehrere Joche überspannenden Deckenbild eingeleitet hatte, ihren vorläufigen Abschluss. Bis Weyarn (1729) war Zimmermann noch auf jochgebundene, verhältnismäßig kleine Malflächen für die Fresken beschränkt. Ein Jahr später jedoch, in Beyharting (1730), fasst er die beiden mittleren Joche zu einer großen Malfläche für ein zentrales jochübergreifendes, großes Deckenbild zusammen (Folie 6 a). ¹⁷⁹ Die Vergrößerung der Freskoflächen eröffnete die Möglichkeit, die ganze Decke nicht nur für eine sondern für mehrere Szenen zu nutzen. Mit dem damit verbundenen Übergang von der Ein – zur Mehransichtigkeit waren neue Anforderungen an die perspektivische Konstruktion verbunden (Folie 11), wie sie uns erst später in der Werkzeichnung für das Neustift, Freising (Kat. Nr. 32) veranschaulicht werden, da uns für diese frühen, großflächigen Deckenfresken keine Entwürfe vorliegen.

Mit der Entwicklung in der Zeit von 1720 bis 1730, markiert durch zwei Arbeiten, die im Schaffen Zimmermanns von besonderer Bedeutung sind, nämlich Schleißheim und Steinhausen, waren die wichtigsten Schritte zur künstlerischen Reife Johann Baptists als Stuckator und Freskant vollzogen. Auf die Konsequenzen, die sich aus diesen neuen Entwicklungen für die Bildgestaltung ergaben, wird später einzugehen sein. ¹⁸⁰

3.3.4. Die Dekorationsentwürfe in der Zeit von 1720 bis 1730.

Schleißheim begründet den Beginn der Zusammenarbeit mit Joseph Effner. Neben den dortigen Arbeiten und der Ausgestaltung der Badenburg im Nymphenburger Schloßpark (um 1721) stuckiert Zimmermann als Nächstes (1724/27) das Preysing Palais in München

¹⁷⁴ Bauer 1985 S. 184.

¹⁷⁵ Röhlig 1949 (1) S. 75: „Im Motivischen ist es vor allem die „Randbebauung“ – ein typisches Motiv der Spätbarocken Malerei Venedigs – das Johann Baptist Zimmermann von Amigoni übernimmt.“ Bauer 1985 S. 72, 184.

¹⁷⁶ Büttner 2008 (2) S. 359.

¹⁷⁷ Bauer 1985 S. 184.

¹⁷⁸ Über Zusammenhang von Stuckdekoration und Bildaufbau in Steinhausen s. Bauer 1985 S. 72 f.

¹⁷⁹ Einzelheiten zu der Deckendekoration s. Thon 1977 S. 175 f; Bauer 1985 S. 71, 166.

¹⁸⁰ S. unten 8. Bildaufbau und einzelne Bildelemente in den Zeichnungen Zimmermanns.

nach Effners Vorlagen.¹⁸¹ Ab 1726 wird er mit den Stuckarbeiten im Rahmen der Neuausstattung von Räumen in der Münchener Residenz betraut. Das Porzellankabinett, die Reichen Zimmer, später die Grüne Galerie entstehen in Zusammenarbeit mit Francois de Cuvilliés.¹⁸² Einen künstlerischen Höhepunkt bilden 1735 Zimmermanns Arbeiten an der Amalienburg (Folie 12).

Sicher ungewohnt war für ihn, dass er nun teilweise nach Rissen und Vorlagen arbeiten musste, die ihm von Effner vorgegeben wurden. In dem Vertrag vom 4. August 1720¹⁸³ mit Effner über die Stuckdekoration des Schleißheimer Treppenhauses war ausdrücklich vereinbart, dass Zimmermann sich verpflichtet „...die bey dem churfrtl: residenz gepeu Schleißheimb neu Angefangene Hauptstig nach Weisung der ihme Vorgezeichneten riß, Und modell, mit aller Stockhotor Arbeit, auf das fleissigist auß zu ziehren.“ Wie drei weiteren Stellen des Vertrages zu entnehmen ist, hat Effner in Zeichnungen Einzelheiten der Dekoration festgelegt.¹⁸⁴

Mit Blick auf Zimmermanns Entwicklung als Stuckator ist die Tätigkeit bei Hof insoweit wichtig, als er durch Effner und Cuvillier neue, vornehmlich französische Dekorationsformen kennenlernt.¹⁸⁵ Zugleich verändert sich die Funktion des Ornaments in der Innenausstattung, indem es sich zunehmend gegenüber der Architektur verselbständigt.¹⁸⁶ Die Malflächen sind nicht mehr der von der Architektur dafür frei gelassene Platz, sondern die Bildfelder werden durch die Stuckrahmung als Teil eines Dekorationssystems markiert, in das das Bild integriert wird. Der Entwurf „Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin“ (Kat. Nr. 44) aus der zweiten Hälfte der 1720iger Jahre lässt diese Entwicklung erkennen, als die Architekturelemente in der Zeichnung hinter die Dekoration zurücktreten. Zimmermann flicht nun vermehrt Figuren, Pflanzen oder Vasen in den dekorativen Rahmen ein, womit er sich der Formenwelt der Rokokodekoration annähert.¹⁸⁷

3.4. Die Zeit von 1730 bis 1740.

Neben umfangreichen Stuckarbeiten in der Münchener Residenz, in Nymphenburg, der Amalienburg und in Münchener Stadtpalais sowie Stuckierungen und Fresken im Festsaal der Sommerabtei in Benediktbeuern (1731/33), sind es vor allem die großen Deckengemälde in Würzburg Neumünster (1732), Landshut - Seligenthal (1733/34), in der Kirche des ehem. Klarissenkloster St. Jakob am Anger in München (1737/38), in der Augustiner – Eremitenkirche in Ingolstadt (erbaut von Johann Michael Fischer 1738) und der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Prien (1738/40), die die künstlerischen Herausforderungen in diesem Lebensabschnitt für Zimmermann bildeten. Zu deren Bewältigung konnte er auf die zuvor in Steinhausen (1728/31) gemachten Erfahrungen, die

¹⁸¹ S. dazu im Einzelnen Thon S.308 Nr.35.

¹⁸² Bauer 1985 S. 40. S. dazu im Einzelnen Thon S.311 Nr.40; 312 Nr.42-44; 314 f Nr.47, 49-52.

¹⁸³ Text des Vertrags vom 4. August 1720 mit Effner bei Thon 1977 S. 352 Quellenanhang Nr. VI; s. auch Schmid 1900 S. 99; CBD Bd. 3 Teil II S. 506: im Treppenhaus hat Zimmermann mit Cosmas Damian Asam und Nikolaus Stuber zusammengearbeitet.

¹⁸⁴ In Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 4 des Vertrages vom 4. August 1720 wird auf Zeichnungen Bezug genommen, die Zimmermann als Vorlage übergeben worden waren.

¹⁸⁵ Das Folgende zur Entwicklung des Dekorationssystems baut im Wesentlichen auf Bauer 1985 S. 31 ff auf.

¹⁸⁶ Bauer 1985 S. 31.

¹⁸⁷ Thon 1977 S. 149.

ganze gewölbte Decke eines Kirchenschiffs in Bildaufbau und Stil einheitlich zu gestalten und in einen dekorativen Gesamtzusammenhang einzubinden, zurückgreifen.

Schon die erste Zeichnung dieses Schaffensabschnittes, der Entwurf für die „Himmelfahrt Christi“ (1732) im Mittelfeld des Langhauses des Neumünsters in Würzburg (Kat. Nr. 9) zeigt Zimmermanns Auseinandersetzung mit einem langgestreckten Bildfeld und den Schwierigkeiten, die er mit der Übertragung auf das Malfeld hatte.¹⁸⁸ Ein Jahr später, ab 1733, übernahm er die Innendekoration der ab 1732 von Johann Baptist Gunezrhainer errichteten Zisterzienserinnen – Abteikirche Mariä Himmelfahrt in Landshut – Seligenthal.¹⁸⁹ Wie bereits im Chor der Wallfahrtskirche in Steinhausen war hier wieder ein kreisrundes Bildfeld zu bewältigen, die Himmelfahrt und Krönung Mariens. Für das Kuppelfresko ist kein Gesamtentwurf enthalten, wohl aber eine Teilkomposition für die zentrale Hauptgruppe mit der „Krönung Mariens durch Gott Vater und Christus“ (Kat. Nr. 10). Die Ausführung des Kuppelfreskos und der beiden Fresken in den Querschiffarmen übernahmen weitgehend seine beiden Söhne Johann Joseph und Franz Michael.¹⁹⁰

Die nächste erhaltene Zeichnung führt uns zurück nach München. Auf Würzburg Neumünster mit einem langgestreckten und in Landshut Seligenthal mit einem kreisrunden Bildformat galt es in München St. Jakob am Anger mit dem Deckenfresko „Hl. Jakobus als „Maurentöter“ (Kat. Nr. 11; 1737/38) ein großes, querformatiges Bildfeld zu gestalten.¹⁹¹ Es ist nicht mehr das konventionelle Bild mit himmlischem Personal und Heiligen, hier erleben wir ein Schlachtenbild, dessen überweltlicher Bezug nur mit dem am oberen rechten Bildeck klein erscheinenden hl. Jakobus angedeutet ist. Die drei Zeichnungen (Kat. Nr. 9, 10, 11) machen Zimmermanns große künstlerische Anpassungsfähigkeit an immer neue Raumverhältnisse und die unterschiedlichsten Malflächen deutlich. Zugleich weitet sich der von ihm behandelte Themenkreis. Neben konventionellen Sujets wie die Himmelfahrt Mariens (Landshut Seligenthal 1733/34) treten weltliche Motive wie Klostergründungen und Schlachten. War in Steinhausen eine vielfigurige Gloriole von einem breiten Himmelsband gegen die Landschaft abgesetzt, spannt sich nun in Prien über dem Seegefecht von Lepanto (1740) der Himmel zu einer weiten, leeren Fläche,¹⁹² worauf noch näher einzugehen sein wird.

Zimmermanns künstlerische Vielseitigkeit bewährte sich in Landshut – Seligenthal neben den erwähnten Deckengemälden in dem Hochaltarblatt¹⁹³ und dem Entwurf für eine Kanzel.¹⁹⁴ Ergänzend dazu bietet der Altar für die „Altöttinger Kapelle“ des ehem. Augustinerchorherrenstiftes Herrenchiemsee, (um 1738/39, Kat. Nr. 49) ein anschauliches Beispiel für seine Fähigkeiten als Altarbauer, indem er die architektonische Linearität des Kirchenraumes mit der geschwungenen Bewegtheit des Altaraufbaus harmonisch verbindet. Die zeitlich nachfolgende Zeichnung „Entwurf für ein Deckenviertel“ (Kat. Nr. 46), wohl gegen Ende der 1730iger oder spätestens Anfang der 40iger Jahre zu datieren, zeigt die ganze Spannweite der künstlerischen Aufgaben, denen sich Zimmermann zwischen

¹⁸⁸ Zu den Schwierigkeiten Zimmermanns bei der Übertragung des Entwurfes s. Ausführungen in Katalog zu Kat. Nr. 9.

¹⁸⁹ Bauer 1985 S. 196 - 200.

¹⁹⁰ Bauer 1985 S. 200 und Anm. 62.

¹⁹¹ CBD Bd. 3 Teil 1 S. 232 mit Abb. des zerstörten Freskos.

¹⁹² Bauer 1985 Abb. S. 218.

¹⁹³ KKF Nr. 583 S. 4.

¹⁹⁴ Thon 1977 S. 161 und Anm. 615.

höfischen und sakralen Aufgaben gegenüber sah. Der Deckenausschnitt mit seinen Rocailles, Fledermausflügel und Bandwerkteilen findet sein Vorbild in den Arbeiten in der Münchener Residenz. Das Motiv der Rocaille entwickelte Zimmermann in seiner vollen Ausprägung zum ersten Mal im Stuck des Langhauses von St. Jakob am Anger in München (1737/38)¹⁹⁵ und wird auf die Zusammenarbeit mit Cuvilliés zurückzuführen sein. Die Zeichnungen dieser Schaffensperiode machen die unterschiedlichen Stilstufen in Stuckdekoration und Freskomalerei deutlich: in der weltlichen Stuckdekoration öffnete sich Zimmermann einem eleganten, festlichen höfischen Stil, dagegen blieb er in der Freskomalerei eher kirchlichen, konventionellen Formvorstellungen verpflichtet. Zugleich verband er aber auch beide Welten, Malerei und Stuckdekoration, indem er höfische Eleganz in sakrale Räume einbrachte, wie später in Schäftlarn (1754/56 Folie 13), gleichzeitig nutzte er Motive und Bildaufbau aus dem sakralen Bereich in weltlichen Aufträgen.

3.5. Die Zeit von 1740 bis zu seinem Tode 1758.¹⁹⁶

Das Jahre 1741 sieht Zimmermann mit seiner Werkstatt in der ehem. Augustinerchorherren – Stiftskirche in Dietramszell mit Stuckarbeiten und Freskierung beschäftigt. Im Rahmen eines Marienzyklus in den Seitenkapellen entstand die quadrierte Werkzeichnung „Marien Tod“, (Kat. Nr. 12) für das Fresko in der Katharienenkapelle.¹⁹⁷ Auf Dietramszell folgte die Ausstattung der von Johann Michael Fischer erbauten ehem. Hof – und Bruderschaftskirche St. Michael in München Berg am Laim (1743/44)¹⁹⁸ mit den drei Erscheinungen des Erzengels Michael und der Legende der Gründung seines Heiligtums am Monte Gargano. In dem großen Hauptfresko, für das wie auch für die beiden anderen Deckenfresken keine Entwürfe vorliegen, ist das Geschehen auf den das ganze Bild umschließenden Landschaftsstreifen verlagert, die Bildmitte wird durch einen hellen Lichtwirbel gefüllt, über weite Teile zieht sich flächenhaft ein blauer Himmel. (Folie 14 a, b) In den nun folgenden fünf „freskolosen“ Jahren¹⁹⁹ stuckierte Zimmermann 1746 in der Münchener Residenz im Audienzzimmer der Kurfürstenzimmer.²⁰⁰ Hier begegnete er den quadra riportato Deckengemälde Johann Andreas Wolffs, die dieser unter Mitwirkung von Johann Anton Gumppe geschaffen hatte.²⁰¹ Sich anschließend wieder kirchlichen Aufträgen zuwendend, vollendete er in der Hofkapelle der Residenz 1748 zwei Seitenaltäre und

¹⁹⁵ CBD Bd. 3 Teil I S. 231 ff; Bauer 1985 S. 43; Thon 1977 S. 205: „Die Kenntnis der Rocaille wurde ihm (gemeint ist Johann Baptist Zimmermann) durch Cuvilliés vermittelt. Das Auftreten einzelner Rocailleformen an den Akzentstellen der Deckenkomposition in den Reichen Zimmern und der Amalienburg ist mit dem Einzug dieser Ornamentsform in die süddeutsche Raumdekoration gleichzusetzen. Schon 1738 wandte Zimmermann die Rocaille selbständig bei der Barockisierung von St. Jakob am Anger als brückenartiges Verklammerungsmotiv zur Verschleifung der Seitenschiffsjoche an.“

¹⁹⁶ Zum genauen Todesdatum, dem 26. Februar 1758 s. Kupferschmied 1989 S. 5.

¹⁹⁷ CBD Bd. 2 S. 148 ff; Thon 1977 Kat. Nr. 79, 79 a; zu dem Umfang der Beteiligung der Werkstatt an der Ausstattung in Dietramszell s. CBD Bd. 2 S. 148; Röhlig 1949 (1) S. 115 f.

¹⁹⁸ Barth 1931: dort ist der Vertrag mit Zimmermann vom 31.01.1743 teilweise veröffentlicht. Röhlig 1949 (1) S. 89 ff; Thon 1977 S. 144, Anm. 570 und Kat. Nr. 78; CBD Bd. 3 Teil I S. 64 ff; von Zimmermann und seiner Werkstatt stammen sowohl die Freskierung wie auch die Stuckarbeiten.

¹⁹⁹ Nur in Emmering freskierte Zimmermann 1745 einige Marienbilder, Röhlig 1948 (1) S. 94 ff.

²⁰⁰ Einzelheiten s. Thon 1977 Anm. 546; der Raum wurde 1762 unter Cuvilliés von Franz Xaver Feichtmayr neu stuckiert.

²⁰¹ Zu den Entwürfen Johann Andreas Wolffs für die Alexanderszimmer in der Münchener Residenz s. Riether 2016 Kat. Nr. 5-9. Kat. Ausst. München 1976 Kat. Nr. 257, 260, 261, 262, 263.

Altarblätter, in St. Peter das Altarblatt mit dem „Steinwunder des hl. Liborius“, für das ein Entwurf (Kat. Nr. 14) erhalten ist. Erst 1749 folgt mit der Innenausstattung der Dominikaner Kirche St. Blasius in Landshut der nächste kirchliche Freskoauftrag seit Berg am Laim,²⁰² der sich bis 1752 hinzog. Neben der Freskierung und der Stuckdekoration des Kirchenraumes war Zimmermann auch mit der Erstellung mehrerer Altarblätter beauftragt. Eines der Seitenaltargemälde in Landshut St. Blasius, die „Krönung Mariens“, ist durch einen Teilentwurf (Kat. Nr. 15) dokumentiert.

3.6. Die Wallfahrtskirche zum Geißelten Heiland auf der Wies.

Neben Buxheim und Steinhausen war die Wallfahrtskirche zum Geißelten Heiland auf der Wies (Die Wies) eine weitere Gemeinschaftsaufgabe der Brüder Zimmermann (Folie 13). Die Grundsteinlegung des Chores erfolgte am 10. Juli 1746, die Benediktion des Altarraumes durch den Abt von Steingaden Marian Mayr am 24. August 1749. Die Kirche wurde am 1. September 1754 geweiht. Angesichts des zeitlichen Ablaufes der Errichtung des Chores und des sich später anschließenden Kirchenraumes darf man unterstellen, dass die sechs Fresken im Chorumgang von Zimmermann vor der Benediktion des Chorraumes, also vor August 1749 fertiggestellt worden waren. Da die beiden erhaltenen Entwürfe „Christus heilt zwei Blinde“ (Kat. Nr. 17) und die „Chorpartie der Wieskirche“ (Kat. Nr. 47) für den Chorumgang erarbeitet wurden, müssen sie 1749, aus arbeitstechnischen Gründen wohl eher im Laufe des Jahres 1748 entstanden sein. Angesichts des komplexen Ausstattungsprogrammes des Hauptraumes (1753/54) können wir annehmen, dass sich Zimmermanns Entwurfstätigkeit nicht in den erhaltenen Entwürfen erschöpft hat.

3.7. Die späten Werke.

Nach den wenigen Entwürfen des vorangegangenen Jahrzehnts²⁰³ ist für die nachfolgende Periode bis 1758, dem Todesjahr Zimmermanns, die größte Anzahl der erhaltenen bzw. der nur Foto graphisch dokumentierten Zeichnungen auf uns überkommen. Im Jahre 1751/52 begann Zimmermann mit der Innenausstattung der Klosterkirche Andechs.²⁰⁴ Angesichts der Größe der Aufgabe kann davon ausgegangen werden, dass er die anstehenden Werke umfangreich zeichnerisch vorbereitet hat. Nur der Entwurf für den „Hochaltar, ein zweigeschossiger Altar in einer Apsis“ (Kat. Nr. 49) hat sich erhalten wie auch die Ölskizze, die Zimmermann für das Fresko in der Töging Kapelle entworfen hat²⁰⁵ und auf die bereits oben unter „Ölskizze“ kurz eingegangen wurde. Röhlig²⁰⁶ erwähnt noch den Entwurf für eine Reiterszene, der wohl die Vorlage für das Fresko mit dem Hl. Rasso, der zur Verfolgung fliehender Ungarn aufruft, im Südlichen Seitenschiff, in der Benediktiner-Klosterkirche Andechs (3. Joch; 1751/54) gewesen sein könnte. (Folie 19 b) Die Zeichnung gilt als verschollen.

²⁰² In die Zeit von 1744 bis 1749 fallen noch die beiden Fresken in Emmering (1745) und Grafing (1748); s. Bauer 1985 S. 321.

²⁰³ Für die lange, fünfjährige Auftragspause für Fresken sieht Bauer 1985 S. 76 den Grund in den Auswirkungen des österreichischen Erbfolgekrieges.

²⁰⁴ Bauer 1985 S. 322. Thon 1977 S. 183 ff.

²⁰⁵ Augsburg Städtische Kunstsammlung Inv. Nr. 12 142; Bushart 1968 (2) S. 393 ff; Hamacher 1987 Kat. Nr. 135; Kat. Slg. Augsburg 1984 S. 281.

²⁰⁶ Röhlig 1949 (2) Nr. 31 beschreibt das Blatt in der Staatlichen Graphischen Sammlung München wie folgt: „Reitergruppe. Entwurf für ein Seitenschiffsfresko der Wallfahrts- und Klosterkirche Andechs (1754). Nicht signiert, Inv. No. III F.BI.27. S. Folie 19 b. Abb. des Freskos s. CBD Bd. 1 S. 296.

Im Jahre 1750 war mit der barocken Umgestaltung der Kirche aus Anlass des 300jährigen Bestehens des Benediktinerklosters begonnen worden. Im Rahmen der Festlichkeiten fanden eine theologische und eine philosophische Disputation statt, für die Zimmermann im Jahre 1755 zwei Thesenblätter schuf, die als Schabkunstblatt veröffentlicht wurden. Nur für die philosophische Disputation hat sich mit der Werkzeichnung „Ansicht von Kloster Andechs mit dem heiligen Rasso“ (Kat. Nr. 33) die Vorlage erhalten. Gleichzeitig mit den Arbeiten in der Wallfahrtskirche „Maria Brunnlein zum Trost“ in Wemding, die Zimmermann mit Stuck und Fresken in den Jahren 1752/54²⁰⁷ dekorierte und für die er wohl auch einen Gnadenaltar zumindest entworfen hatte²⁰⁸, setzte er ab 1753, zusammen mit seinem Bruder, die Arbeiten in der Wieskirche, nun am Hauptraum fort, wie es mit dem Entwurf zur „Reue Petri“ (Kat. Nr. 18) belegt werden kann, der hier erstmals veröffentlicht wird.

Die größte thematisch zusammenhängende Zeichnungsfolge (Kat. Nr. 19 - 26), nämlich für acht der insgesamt sechzehn Fresken des Petruszyklus in den Blendarkaden der Langhauswände, hat sich für die Pfarrkirche St. Peter in München erhalten.²⁰⁹ Die Zeichnungen für St. Peter einschließlich des bereits fünf Jahre zuvor entstandenen Blattes des Hl. Liborius, (Kat. Nr. 14, 1748) und der Vorlage für das verschollene, das Chorfresko vorbereitende Blatt „Petrus Patron der Stadt und des Weltkreises“ (Kat. Nr. 27) sowie für „Petrus heilt Kranke“ (Kat. Nr. 28; 1753/54) schließen in einem einheitlichen Zeichenstil an vorangegangene Entwürfe an,²¹⁰ während das für das Fresko „Hl. Gerlach von Valkenburg“ in Schäftlarn (1754/56) erhaltene, beidseitig bearbeitete Blatt (Kat. Nr. 29 a, b) in seiner Skizzenhaftigkeit deutlich davon abweicht.²¹¹ Alle Entwürfe für St. Peter hatte Zimmermann als Pinselzeichnungen erstellt. In Schäftlarn begnügt er sich für die Figur in den Zwickeln der Gewölbeflächen mit Bleigriffelskizzen, dabei die vorgesehene Kartuschenrahmung weitgehend vormarkierend.

Zu den sich zeitlich überschneidenden Arbeiten in München St. Peter und Schäftlarn kommt ab 1755 noch der große Auftrag der Ausmalung des Steinernen Saales in Schloß Nymphenburg (1755/57) hinzu.²¹² Der Entwurf „Astronomia und Urania“ (Kat. Nr. 30) veranschaulicht, wie Zimmermann die Seitenfresken in der Rahmenzone des Steinernen Saales in Schloß Nymphenburg vorbereitet hat. Im Steinernen Saal des Schlosses ersetzte er mit dem zentralen Deckenbildes „Das Glück des Landes im Frieden“ (Folie 14 b, 1755)

²⁰⁷ Thon 1977 S. 164, Kat. Nr. 88; Anm. 637.

²⁰⁸ Bauer 1985 S. 323.

²⁰⁹ CBD Bd. 3 Teil I S. 249 ff. Ob tatsächlich für alle 16 Bilder Werkzeichnungen erstellt wurden, konnte nicht mehr geklärt werden, doch erscheint es sehr wahrscheinlich, dass angesichts des großen Werkstattanteils Zimmermann für alle Bilder Vorlagen geschaffen hat. Röhlig 1949 (1) Anm. 258 spricht lediglich von sechs Entwürfen für die Wandfresken in St. Peter, die sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München vor dem Krieg befanden, in Röhlig 1949 (2) werden dagegen sieben Entwürfe aufgeführt. Die Zeichnung „Jesus erscheint den Jüngern“ Inv. Nr. 7071 Z (alt 8199) fehlt in der Aufstellung Röhligs.

²¹⁰ CBD Bd. 3 Teil I S. 249 ff. Nähere Einzelheiten zur Freskoausstattung der Kirche werden im Katalogteil besprochen.

²¹¹ CBD Bd.3 Teil I S. 158 mit Abb. des Freskos.

²¹² CBD Bd. 3 Teil II S. 353-426; Röhlig 1949 (1) S. 111 zu dem Hauptfresko im Festsaal Nymphenburger Schloß: „Charakteristisch für die Spätphase Zimmermanns ist das Aufgelockerte der Landschaft, die sich aus einzelnen großen Akzenten - der Baumgruppe, der Laube, dem Brunnen - aufbaut, zwischen denen der Blick in die Tiefe des Raumes freigegeben wird.“ Büttner 1997 S. 126 ff.

die Deckenfresken von Johann Anton Gump aus dem Jahre 1701/02.²¹³ Das Fresko wurde durch eine Ölskizze vorbereitet.²¹⁴ Auch die „Spielende Putten und Amoretten in einer Landschaft mit Springbrunnen“ (Kat. Nr. 40) und „Thalia und Terpsichore“, (Kat. Nr. 39) dürften in die Nymphenburger Schaffensphase fallen, obwohl es keine direkt zuzuordnenden Fresken gibt und die nicht sehr guten Photographien eine Beurteilung der Autorenschaft erschweren. Ähnlich verhält es sich mit: „Entwurf einer Wanddekoration“ (Kat. Nr. 48), dessen Stilelemente eine Datierung in die zweite Hälfte der 1750iger Jahre nahelegen.

Bedenkt man Zimmermanns hohes Alter und die Fülle der Aufträge für die Ausmalung großer Deckenfelder (St. Peter, München 1753/56); Andechs (Eustachiuskapelle 1755), Freising Neustift (1755/56), Schäftlarn (1754/56) und Berbling (1756) sowie die Aufgaben am Bayerischen Hof (Nymphenburg Steinerner Saal 1756/57) wird verständlich, dass Zimmermann sich zunehmend auf das Entwerfen der Fresken und auf das Freskieren weniger zentraler Partien beschränkte und die Ausführung seinen Mitarbeitern, vor allem seinem Sohn Franz Michael und Martin Heigl überließ.²¹⁵

Das gilt auch für das Fresko „Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort“ in Neustift Freising (1756),²¹⁶ das der Sechundsiebzighjährige nicht selber in Gänze ausführen konnte, für das er jedoch mit seinem großen Entwurf (Kat. Nr. 32) das Deckengemälde in seinen wesentlichsten Elementen formuliert. Noch in demselben Jahr folgte dann in Berbling (1756) die „Schlacht Konstantins des Großen an der Milvischen Brücke“ (Kat. Nr. 31),²¹⁷ ebenfalls ein die ganze Raumdecke durchziehendes Fresko.

4. Zimmermann als Zeichner.

4.1. Ausbildung.

Angesichts des Fehlens archivalischer Nachrichten gründen sich alle wissenschaftlichen Überlegungen bzgl. einer Lehre oder gar eines konkret fassbaren Lehrers mehr oder weniger differenziert auf stilistische Hinweise in Johann Baptists Werken. Dabei wird die Frage nach dem Kreis der Künstler, deren möglicher Einfluss sich im Werk Zimmermanns niedergeschlagen haben könnte, nahezu ausschließlich unter dem Gesichtspunkt seiner Tätigkeit als Stuckator behandelt, allenfalls noch die des Freskanten. Der Zeichner findet diesbzgl. keine Beachtung.

Die überwiegende wissenschaftliche Meinung geht davon aus,²¹⁸ dass der junge Zimmermann nach der Schule seine erste handwerkliche Anleitung als Stuckator in Wessobrunn, vornehmlich bei seinem Vater erhalten hat. Insbesondere in der Schmutzer - Werkstatt ²¹⁹ könnte er eine Lehre als Stuckator gemacht haben. Zur Ausbildung eines Stuckators werden auch erste Versuche im Zeichnen gehört haben, womit der Stuckateurlerhling lernte, Ornamente und Verzierungen, Laubwerk, Rocailles und

²¹³ CBD Bd.3 Teil I S. 361 ff.

²¹⁴ Zu den Ölskizzen s. oben 2. 5. Ölskizzen.

²¹⁵ Hamacher 1987 S. 193 und Anm. 372. CBD Bd. 3 Teil II S. 362. Bauer 1985 S. 28: „Johann Baptist selbst scheint sich in den letzten Jahren eher die Rolle des künstlerischen Direktors gesehen zu haben, etwa in der Rolle Effners in Schleißheim, die ihn dreißig Jahre früher tief beeindruckt hatte.“

²¹⁶ CBD Bd. 6 S. 175 - 187.

²¹⁷ CBD Bd. 12 Teil I S. 90 ff.

²¹⁸ Statt vieler Bauer 1985 S. 14.

²¹⁹ Lampl 2008 S. 11; Thon 1977 S. 16; Bauer 1985 S. 14.

Bandwerk mit freier Hand von Vorlagen auf eine Malfläche zu kopieren oder auch freihändig zu entwerfen.²²⁰ Eine weitere Vervollkommnung könnte Zimmermann im Rahmen der „Wessobrunner Winterkurse“ erreicht haben. In diesen Kursen wurde die praktische handwerkliche Ausbildung durch theoretische Unterweisung und das Entwerfen von Ornamenten und somit auch im Zeichnen ergänzt,²²¹ vergleichbar den Lehrgängen der „Auer Zunft“ in Voralberg.²²² Die Zeichnungen von Johann (1642 - 1701) und Mathias Schmutzer (1636 -1686), worauf später noch näher eingegangen wird, mögen uns eine Vorstellung davon geben, wie Wessobrunner Stuckateure zeichneten und an welchen Zeichnungen in den Winterkursen der Handwerkernachwuchs geschult wurde.²²³

Mag Wessobrunn für die Anfangsgründe des Zeichnens gereicht haben, so machte es die weitere Entwicklung Zimmermanns als Maler und Freskant notwendig, sich aus der lokalen Begrenztheit der Wessobrunner Stuckatorenkolonie zu lösen. Darin ist sich die Wissenschaft einig, dagegen gehen die Meinungen über eine sich möglicherweise anschließende weitere künstlerische Ausbildung auseinander.

Die Vorschläge konzentrieren den Ursprung der künstlerischen Entwicklung Zimmermanns vor allem auf Augsburg, was angesichts der engen Bindungen Wessobrunns mit der freien Reichsstadt naheliegt. Die Überlegungen reichen von einer Mitarbeit bei Augsburger Stuckatoren bis zu einer Teilnahme an der Augsburger Akademie, in der Zimmermann über das Handwerkliche hinaus mit den künstlerischen Problemen vor allem des Figuralen vertraut gemacht werden konnte. Auch wird an italienische Wandertrupps in Deutschland gedacht und hier insbesondere an den Carlone Kreis.²²⁴ Da sich bisher keine zwingende Bestimmung einer Künstlerpersönlichkeit gefunden hat, deren Einfluss zweifelsfrei als für Zimmermann dominant stilbildend zu bezeichnen wäre, nimmt die Mehrheit der Autoren als behelfsweise Erklärung an, Zimmermann sei Autodidakt gewesen.²²⁵

Bietet sich mit Wessobrunn zumindest für den Stuckator ein naheliegender Bezugspunkt an, gibt es für die Ausbildung des Freskanten und Malers bzw. Zeichners nichts

²²⁰ Schmid 1900 S. 14 f: „Auch im Zeichnen wird er sich geübt haben, damit er einmal das Laubwerk und die anderen Verzierungen am Plafond mit freier Hand vorzeichnen könne...aber zu dem Künstler, der er später wurde, hätte er es in der Lehre der Wessobrunner „Stuckhatormeister“ nicht gebracht.“

²²¹ Bauer 1985 S. 10; Lampl 2008 S. 12; Bauer 1985 S. 10, 14 schlägt eine Ausbildung im Rahmen des Wessobrunner „Winterkurse“ vor und damit eine Ausbildung im Kreis der Wessobrunner Schule. Rohrmann 1999 S. 95 geht von einer Schulwirkung aus, sei es in verschulten Lehrgängen in „Winterkursen“ oder als gegenseitiger Austausch.

²²² Dischinger 1977 S. 16.

²²³ S. unten 11.1.

²²⁴ Thon, 1977 S. 16 hält eine Ausbildung als Stuckateur bei einem Augsburger Stuckator oder italienische Wandergruppe vor allem aus dem Carlone Kreis für möglich. Im Grundsatz zustimmend Lampl 2008 S. 12.

²²⁵ Schmid 1900 S. 18 vermutet, dass sich Zimmermann als Stuckator in Augsburg hat ausbilden lassen, verneint aber eine eigene Lehrzeit bei einem Maler. Vielmehr habe sich Zimmermann durch Mitarbeit bei Freskanten und Kenntnis von Arbeiten anderer Künstler selber weiter entwickelt. Bauer 1985 S. 64: „Johann Baptist Zimmermann war als Maler Autodidakt.“ Richter 1984 S. 95. Lampl 1979 S. 10 und Anm. 11. Auch CBD Bd. 11 S.371 ff hält Zimmermann für einen Autodidakten: „...die Freskotechnik eignete er sich seit ersten Versuchen in St. Wolfgang bei Isen 1700 sowie in Markt Rettenbach 1707 nach und nach selbst an und übte sie stets in Verbindung mit Stuckdekorationen aus.“

Vergleichbares. Dies mag auch der Grund dafür sein,²²⁶ dass München als Quelle früher künstlerischer Formung Zimmermanns bisher in der Wissenschaft wenig Beachtung geschenkt wurde, zumal auch der Stuckator Zimmermann anfangs hier auf alt bekanntes, teilweise heimatliches Formengut traf, sodass sich ein künstlerischer Einfluss der Residenzstadt nicht unbedingt aufdrängt.

Erst als Cuvillier und Effner (ab 1720) kamen, fand er auch als Stuckator hier über Wessobrunn hinausgehende Anregungen. München bot mit seiner gegenüber Augsburg fortschrittlichen Freskomalerei dem Maler und Freskant wesentlich bessere Entwicklungsmöglichkeiten. In München war Zimmermann²²⁷ in einen Kreis von Künstlern eingebunden, die der Entwicklung der wandgebundenen Großmalerei in seinen Anfangsjahren als Freskant die entscheidenden Impulse gaben und mit denen er den engsten Kontakt hatte. Es waren die älteren, um 1640/60 geborenen Künstler wie Georg Asam, Johann Eustachius Kendlbacher oder Andreas Wolff, die maßgeblich die Entwicklung und das Kunstschaffen und insbesondere die Freskomalerei der oberbayerisch - schwäbischen Kunstregion bestimmt haben.²²⁸ Der junge, angehende Maler und Freskant konnte sie zum Teil noch bei der Arbeit beobachten (Wolff und Kendlbacher), begegnete ihren Werken in Kirchen, Klöstern oder Schlössern. In Ottobeuren lernte er Amigoni kennen (1719), mit dem er später in München zusammenarbeiten sollte

Mit Augsburg und München ist der kunstgeographische Rahmen gezogen, in dem der junge Johann Baptist den Schritt über das Handwerkliche hinaus zum Künstlerischen vollzogen hat. Inwieweit die Begegnung vor allem mit den in Augsburg und München tätigen Künstlern einen stilistischen Einfluss auf Zimmermanns Zeichenkunst begründet haben, wird später im Einzelnen zu untersuchen sein.²²⁹

4.2. Zimmermanns Selbstverständnis als Zeichner.

Johann Baptist war Stuckbildhauer, Freskant, Tafelmaler und Altarbauer. Für all diese über das Handwerkliche hinausgehenden, künstlerischen Aufgaben war eine sichere Fertigkeit im Zeichnen eine geradezu existentielle Voraussetzung. Zeichnen war Grundlage seiner künstlerischen Tätigkeit. Auch unter Stuckateuren war es offenbar eine anerkannte Einsicht, dass nicht nur ein Maler ein guter und sicherer Zeichner sein musste. Dies lässt eine Bemerkung des kurfürstlich bayerischen Hofstuckateur F. X. Feichtmayr erkennen, der in seiner Eingabe um den Gehalt des verstorbenen Grottenmachers Josef Troll bemerkt, ein Stuckateur müsse „vorzüglichst ein guter Zeichner“ sein.²³⁰ Ignaz Günther, Johann Baptist Straub; Paul Egell oder Baltasar Permoser zeigen, was Bildhauer im Zeichnen zu leisten vermochten.

Der Bedeutung des Zeichnens für seine Existenz als Künstler war sich Zimmermann offenbar voll bewusst. Einige archivalische Belege lassen erkennen, wie er sich schon sehr früh als Maler gleichwertig neben dem Stuckator verstand und welchen Stellenwert er

²²⁶ Ein anderer Grund ist der Umstand, dass seine frühe Tätigkeit in Oberbayern (1796) erst durch die Arbeiten am CBD bekannt wurden

²²⁷ CBD Bd.11 S. 371 ff: „Dass er sich an der sog. Münchener Schule orientierte und besonders an den Malern Johann Eustachius Kendlbacher, Melchior Steidl, Johann Anton Gump, Georg Asam aber auch an dem Venezianer Amigoni, hat Gisela Richter nachgewiesen.“

²²⁸ Büttner 2012 S. 240.

²²⁹ S. unten 11: Die Quellen des Zeichenstils Johann Baptist Zimmermanns.

²³⁰ Zitiert nach Schmid 1900 S. 18 Anm. 4.

selber seinen zeichnerischen Fähigkeiten im Rahmen seines künstlerischen Schaffens beimaß. Mit 25 Jahren tritt er bereits als selbständiger Künstler im Stuckieren und Malen auf. In dem überlieferten Antrag für seine erste Bewerbung um das Bürgerrecht in Freising 14. März 1710 führt Zimmermann an, dass er für den Domprobst Johann Sigismund Zeller Baron von Leibersdorf bereits 1704 „etwelche stuckh gemahlet“ hatte.²³¹ Aus der zweiten Eingabe für ein Bürgerrecht von Freising vom 19. Juli 1715 wird deutlich, dass Zimmermann auf seine Malkunst offenbar recht stolz gewesen ist, da er sich als „...Stockhator und fresco Maller.“ bezeichnet, der sich „in disen mich wie beyligente Riß zeigen, so gut als Einer versiert gemacht“ habe.“²³²

Zimmermanns künstlerisches Selbstverständnis als Zeichner zeigt sich hier, als er im Rahmen der Bewerbung seine Befähigung im Zeichnen besonders herausstreicht und dem Schreiben offenbar einige Zeichnungen beigelegt hat. Später wird er diese Doppeltätigkeit als Stuckator und Maler immer wieder betonen. Sein Hinweis „so gut als Einer versiert gemacht“, der sicher auch mit der Bewerbungssituation zusammenhing, macht deutlich, dass er den Vergleich mit anderen nicht scheute, seine Zeichnungen als zumindest qualitativ gleichwertig einschätzte und seine Zeichenkunst als Empfehlung betrachtete. Er musste ja damit rechnen, dass die mit seiner Bewerbung befaßten Personen durchaus in der Lage waren, die Qualität seiner Zeichnungen zu beurteilen oder zumindest beurteilen zu lassen, hatten sie doch sicher schon öfter Gelegenheit gehabt, Zeichnungen anderer Künstler zu sehen. Zimmermann hatte das erste Bewerbungsschreiben noch mit „Stockhatorer“ unterschrieben. Im zweiten Antrag signiert er nunmehr mit „Stuckhator Unnd fresco Maller“. Offenbar betrachtete er sein wie auch immer erworbenes malerisches Können als soweit entwickelt, dass sein berufliches Selbstverständnis und Auftreten schon sehr früh neben dem Stuckieren auch den Beruf des Malers und Freskantens und damit das Zeichnen als gleichwertig umfasste. Seine Einstellung zur Zeichenkunst mag uns das Fresko in der Klosterbibliothek Benediktbeuern verdeutlichen: nicht Pinsel und Palette repräsentieren dort im Reigen der Künste und Wissenschaften die Malerei sondern ein junger Mann am rechten Bildrand, der, ein Blatt Papier gegen ein Säulenpodest drückend, mit einem Rötelfarbstock zeichnet. Die Zeichenkunst steht hier zugleich für die Malerei (Folie 9 b).

4.3. Johann Baptist Zimmermann: ein Autodidakt?

Da sich keine archivalischen Nachrichten über eine Lehre oder gar die Ausbildung bei einem konkret fassbaren Lehrer bisher gefunden haben, nimmt die Mehrheit der Autoren an, Zimmermann sei Autodidakt gewesen.²³³ Im Zeichnen mag durch intensives Üben und

²³¹ Thon 1977 S. 17 und Anm. 37: Thon vermutet, es handele sich um Tafelbilder oder Altarblätter für die Hauskapelle des Domprobstes.

²³² Zitiert nach Thon 1977 S. 248 dort der Text des zweiten Gesuches Zimmermanns um das Bürgerrecht der Stadt Freising.

²³³ Schmid 1900 S. 18 vermutet, dass sich Zimmermann als Stuckator in Augsburg hat ausbilden lassen, verneint aber eine eigene Lehrzeit bei einem Maler. Vielmehr habe sich Zimmermann durch Mitarbeit bei Freskantens und Kenntnis von Arbeiten anderer Künstler selber weiterentwickelt. Bauer 1985 S. 64: „Johann Baptist Zimmermann war als Maler Autodidakt.“ Richter 1984 S. 95. Lampl 1979 S. 10 und Anm. 11. Auch CBD Bd. 11 S.371 ff hält Zimmermann für einen Autodidakten: „...die Freskotechnik eignete er sich seit ersten Versuchen in St. Wolfgang bei Isen 1700 sowie in Markt Rettenbach 1707 nach und nach selbst an und übte sie stets in Verbindung mit Stuckdekorationen aus.“

mittels Vorlagen eine gewisse Selbstvervollkommnung erreicht werden können.²³⁴ Hingegen erscheint angesichts der spezifischen technischen Anforderungen des Freskierens, insbesondere in der Deckenmalerei und den damit verbundenen besonderen Problemen, etwa in der perspektivischen Bildanlage, eine autodidaktische Aneignung eher unwahrscheinlich. Eine weitere Herausforderung ist es, die Eigenarten der Großmalerei bereits in der Entwurfstätigkeit zu berücksichtigen.²³⁵

Dies gilt nicht nur für Johann Baptist. Auch von Georg Asam ist nicht bekannt, wie er die Kunst des Freskierens erlernt haben könnte. Wagner Langenstein schließt aus der unterschiedlichen Technik der Deckenbilder des Mittelschiffs in Benediktbeuern (ab 1683), dass Asam nicht als Freskant ausgebildet worden ist, „sondern sich diese Kenntnisse erst nachträglich aneignete.“²³⁶ Wenn sie als einfachste Möglichkeit, die al fresco – Technik zu erlernen, einen Aufenthalt in München, etwa in der Residenz oder bei Italienern in Schloß Lustheim sieht, gilt es doch zu bedenken, dass es um die Jahrhundertwende schwierig war, ohne einen Meister sich mit der Freskotechnik näher vertraut zu machen.²³⁷ Allein durch das Betrachten der Fresken anderer Meister, die oft nur sehr zögerlich bereit waren, ihr Wissen weiter zu geben,²³⁸ ist die komplizierte Technik wie auch eine perspektivisch korrekte Bildanlage mit Untersichtigkeit oder der Schrägansichtigkeit, insbesondere von Figuren auf gewölbten Flächen, wohl kaum zu erlernen.²³⁹ Entsprechend schwierig ist die Erfassung in einem gezeichneten Entwurf.

Allerdings war es wohl für den Freskanten und Stuckator Zimmermann – im Gegensatz zu Malern, die sich allein auf das Freskieren spezialisiert hatten -- leichter, während gleichzeitiger Arbeiten auf einer Baustelle freskierende Kollegen bei ihrer Arbeit zu beobachten und sich mit ihnen fachlich auszutauschen. Gerade die uns bekannten ersten Versuche in Fresko zu malen, könnten dies bestätigen, fielen sich doch zusammen mit einer Tätigkeit als Stuckator. Es sei daran erinnert, dass er im Jahre 1696 in St. Maria in Thalkirchen (1696) arbeitete, wo zur gleichen Zeit Johann Andreas Wolff sein einziges Fresko schuf. In seinen ersten Fresken in St. Wolfgang (1700) orientiert sich Zimmermann stilistisch an Kendlbacher. Zimmermann war Kendlbacher bereits 1699 in der Pfarrkirche St. Zeno in Isen begegnet sein, der dort zur selben Zeit arbeitete (Folie 49 b) und Zimmermann in der Taufkapelle seine ersten Fresken gemalt haben könnte. (Folie 2 a)²⁴⁰

²³⁴ Bauer 1985 S. 65; Meder 1919 S. 218 ff zu den Möglichkeiten theoretischer Studien wie Geometrie, Perspektive, Proportion, Anatomie und Architektur.

²³⁵ Anders Schmid 1900 S. 18: „Wenn er sich aber auch in der Folge als ganz geschickter Freskomaler zeigte, so braucht man deshalb durchaus nicht eine eigene Lehrzeit bei einem Maler anzunehmen. Als Stuckator oder besser gesagt als Bildhauer, der in Stuck arbeitete, mußte er ein vollständig sicherer Zeichner sein. Durch das beständige Zuschauen bei den Freskomalern, mit denen er durch Jahre hindurch gemeinsam in Klöstern arbeitete, und durch eigene Übung konnte er sich leicht die Behandlung der Farben und die technischen Vorteile des Freskomalens aneignen.“

²³⁶ Wagner-Langenstein 1983 S. 22.

²³⁷ Büttner 2001 S. 121.

²³⁸ Büttner 2010 S. 194 illustriert am Beispiel Tencallas, wie Fachwissen über Freskotechnik allenfalls zögerlich weitergegeben wurde.

²³⁹ Bauer 1985 S. 65; Meder 1919 S. 218 ff zu den Möglichkeiten theoretischer Studien wie Geometrie, Perspektive, Proportion, Anatomie und Architektur.

²⁴⁰ CBD Bd. 7 S. 176: Isen Pfarrkirche Taufkapelle: aus stilistischen Gründen nicht von Kendlbacher. „Eine Möglichkeit soll zumindest angedeutet werden: Johann Baptist Zimmermann war auch im Jahre 1701 als Mitarbeiter an der Stuckierung anwesend, er ist in der Bezahlungsliste des Dekans geführt vom 10. Januar bis 7. Mai. Vielleicht ist das Deckenbild in der Taufkapelle Isen einer der ganz frühen Versuche Zimmermanns in der Freskomalerei.“

Auch die oben zitierte Ausführung Zimmermanns im Zusammenhang mit der zweiten Eingabe für ein Bürgerrecht von Freising vom 19. Juli 1715 „in disen mich wie beyligente Riß zeigen, so gut als Einer versiert gemacht“ unterstützt die Vermutung einer Selbstausbildung. Auffallend ist auch, dass Zimmermann sich bei Bewerbungen nicht auf einen Meister berufen hat. Ein bekannter Lehrmeister wäre sicher eine gute Empfehlung gewesen. Die ersten erhaltenen Fresken Zimmermanns in Isen und St. Wolfgang lassen keinen Schluss über die Technik, ob „secco“ oder „fresco“ zu,²⁴¹ sodass Aussagen über die Entwicklung seiner Freskotechnik nicht möglich sind.

Da sich bisher keine zwingende Bestimmung einer Künstlerpersönlichkeit gefunden hat, deren Einfluss zweifelsfrei als alleinig für Zimmermann stilbildend gesichert wäre, bleibt die behelfsweise Erklärung, Zimmermann sei Autodidakt gewesen, sein Zeichenwerk ausschließlich das Ergebnis einer auf Selbststudium gegründeten Eigenvervollkommnung ist. Dies mag mit Blick auf seine Zeichnungen und Fresken als unbefriedigend erscheinen. Dennoch mögen die wenigen im Vorangehenden aufgeführten Hinweise belegen, dass die Annahme autodidaktischer Selbstvervollkommnung nicht gänzlich auszuschließen ist. Was Autodidakten künstlerisch zu leisten vermögen, macht das Beispiel des Münchener Hofmalers Johann Andreas Wolff ²⁴² oder Martin Johann Schmidt (genannt Kremser Schmidt) deutlich.

4.4. Vorlage und Zeichenstil.

Da sich kein Meister quellenmäßig sicher belegen lässt und wir somit davon ausgehen müssen, dass Zimmermann allenfalls begrenzten Einblick in das Zeichnungswerk anderer Maler und Freskanten gehabt hatte,²⁴³ wird auch für ihn, wie für jeden Autodidakten, das Kopieren öffentlich zugänglicher Werke in Kirchen, Klöstern oder Palästen²⁴⁴ und von Kupferstichen und Radierungen²⁴⁵ zeitlebens die geeignetste Form gewesen sein, sich vor allem eine breite Kenntnis von Bildwerken anderer Meister aufzubauen,²⁴⁶ Anregungen für eine bildhafte Verwendung in seinen eigenen Werken zu erhalten und sich mit Stil – und Kompositionsfragen auseinanderzusetzen.

²⁴¹ CBD Bd. 7 S. 276 beschreibt die Technik in St. Wolfgang als polychrom.

²⁴² Baumstark 1967 S. 185 und Anm. 136; Kat. Ausst. München 1976 Bd. 2 S. 107 Kat. Nr. 258. Böhm 1987 S. 170 ff.

²⁴³ Zeichnungen anderer Meister dürften Zimmermann nur wenige (z. B. von Amigoni) erreichbar gewesen sein. Viele Künstler waren nicht bereit, Zeichnungen über den Kreis ihrer Werkstattmitglieder hinaus interessierten Außenstehenden zu öffnen. Wir wissen von Rubens, dass er offenbar sehr zurückhaltend war, seine Zeichnungen überhaupt zu zeigen: s. Wien 2004 S. 21: „Rubens achtete sorgsam auf seine Zeichnungen und bewahrte sie sein Leben lang gesammelt auf.“ Andererseits kannte z. B. Christoph Thomas Scheffler Zeichnungen von Cosmas Damian Asam s. Hartmann 2015 S. 42 f.

²⁴⁴ Zum Zeichnen nach Gemälden s. Meder 1919 S. 259 f.

²⁴⁵ Zur Reproduktion von Zeichnungen s. Meder 1919 S. 258.

²⁴⁶ Zum Folgenden s. Meder 1919 S. 353 ff. Zur Verwendung von Stichvorlagen s. Hamacher 1987 S. 159 f, dort auch anschauliche Beispiele für die Übernahme von Anregungen aus druckgraphischen Werken. Hamacher 1987 Anm. 318: „Gerade in den ersten Jahren ihrer selbständigen Tätigkeit kann man bei den meisten Freskanten direkte Anleihen an Motive und Kompositionen ihrer Lehrmeister beobachten.“ Von Johann Andreas Wolff berichtet Lipowsky, dass dieser „alle vornehmen Kunstwerke Roms und Italien zu benennen gewußt und sich diese Kenntnis durch Lektüre, gute Kupferstiche und Gipsabgüsse verschafft“ habe, s. Lipowsky 1810 S. 17.

Als Autodidakt war Zimmermann vornehmlich auf die voll ausgearbeitete Endfassung der Werke anderer Meister verwiesen. Zwar wird dem Kopierenden – anders als in Tafelbildern oder Fresken – in den druckgraphischen Vorlagen ein wichtiges Bildelement, nämlich die Farbe, meistens vorenthalten, dennoch kann er stilistische Eigenarten eines Meisters und damit, wenn auch begrenzt, dessen Zeichenstil erfassen. Neben der Körperauffassung oder dem Bildaufbau erschließt sich dem Zeichner in der druckgraphischen Vorlage die gestaltende Kraft des Umrisses, die verschiedenen Formen der Strichelung und deren Wirkung auf die Gestaltung von Schatten, Raumtiefe und Plastizität der Körper. Ein Vergleich des Henkers in „Enthauptung des Hl. Paulus (Kat. Nr. 8, 1729) mit der Fassung Dominichinos (Folie 15 c, d), des großen Reiters in „Hl. Jakobus als „Maurentöter“ (Kat. Nr. 11) oder des neben Konstantin galoppierenden, einen abgeschlagenen Kopf triumphierend hochhaltenden Kriegers (Kat. Nr. 31) mit Antonio Tempestas Darstellungen verdeutlicht,²⁴⁷ wie genau Zimmermann die Figuren in Körperhaltung, Gewand und anatomischen Einzelheiten wiedergegeben hat. Die Lavierung des Henkers in Kat. Nr. 8 folgt der Schattenbildung in der Druckvorlage Marattas, die Linie an den Beinen wird in der Zeichnung präzise nachvollzogen. Der Bildaufbau in (Kat. Nr. 11) mit dem Blick von der Höhe in die Tiefe wird von Antonio Tempesta übernommen.

Gemeinsam ist all diesen „Vorlagen“, dass sie die Endfassung eines längeren bildnerischen Entwicklungsprozesses sind, wie es an Zimmermanns Entwurf für das theologische Thesenblatt (Kat. Nr. 33) und dem darauf beruhenden Schabkunstblatt nachvollziehbar ist.²⁴⁸ Sie können sich von ihren experimentellen Vorläufern in vielerlei Hinsicht markant unterscheiden, deren individueller, ungezwungener Zeichenduktus in seiner ganzen Ursprünglichkeit dem Kopierenden aus einer Druckvorlage nicht erfahrbare ist. Schon Vasari war aufgefallen: je stärker im Verlauf des Bildfindungsprozesses sich die Zeichnung von dem „non finito“ entfernt und das Werk sich mit zunehmender Verfestigung der Endfassung nähert, umso mehr verliert sich das Flüchtige, die Spontanität der zeichnerischen Umsetzung erster künstlerischer Eingebung, umso konkreter, fester werden die Formen, werden die Bildgegenstände fassbar.²⁴⁹ Verschlösst bleibt ihm deren originäre Handschrift als Zeichner, wie sie uns in ersten Entwürfen oder Skizzen aber auch in Eigentümlichkeiten von Werkzeichnungen entgegentreten.

²⁴⁷ Zeitler 2012 S.88 ff Kat-Nr. 31

²⁴⁸ Inwieweit der Zeichenstil eines Künstlers durch Kopieren von Stichwerken überhaupt nachvollzogen werden kann, wird letztlich davon abhängen, wie stark die Charakteristika seiner „Zeichnerhandschrift“ in dem druckgraphischen Werk vom Stecher übernommen worden sind. Dies erscheint noch am ehesten in den Fällen gegeben, in denen der Künstler selber direkt in die Druckplatte gezeichnet hat, wie in den frühen, eigenhändigen Drucken Johann Heinrich Schönfelds, die noch die Züge der persönlichen Handschrift des Meisters trugen, sein Zeichenstil in der druckgraphischen Umsetzung wiedererkennbar geblieben ist; Augsburg 2010 S. 88: „Das andere sind von Schönfeld selbst angefertigte Radierungen, die sehr viel der persönlichen Handschrift Schönfelds zeigen und sich überraschenderweise stark von seinen Zeichnungen unterscheiden.“ Allerdings verliert sich Schönfelds eigener Stil in den späten Drucken, die von professionellen Radierern erstellt wurden, Kat. Ausst. Augsburg 2010 S. 91 f. Dagegen stellt Madel 1987 S. 10 fest, dass Schönfelds eigener Graphikstil „ohne Bedeutung für die zeitgenössischen Stecher, die nach seinen Vorlagen arbeiten“ geblieben ist. Sein Graphikstil, wie Schönfeld ihn in seinen Vorlagen ausführte, findet keinen Eingang in die Drucke mit der Folge, dass sein Zeichenduktus aus den druckgraphischen Arbeiten nicht ableitbar ist. Kennzeichnend für die Reproduktionsgraphik ist, dass „weniger auf einen Schönfeldstil eingegangen wurde, sondern vielmehr eine Verbreitung einschlägiger antiker Werke angestrebt war,“ Madel 1987 S. 12.

²⁴⁹ Reuschel 1998 S. 11 und Anm. 4 und 5.

4.5. Sinn des Zeichnens für Zimmermann.

Mit dem Kopieren der Druckvorlagen konnte der Zeichner sich, wenn auch wie dargelegt in begrenzten Umfang, mit dem Zeichenstil eines Meisters vertraut machen, sich einüben.²⁵⁰ Aber war es für den selbstbewussten Freskanten Zimmermann wirklich das Ziel seiner zeichnerischen Bemühungen, den Stil und Duktus eines anderen Meisters zu übernehmen, in der Art eines ihm nahestehenden Meisters aufzugehen, und wenn ja, welches Meisters?
251

Es fällt auf, dass Zimmermann die Entwürfe allenfalls mit geringen Abänderungen, wortgetreu übertragen hat. Entwürfe, sollen sie in ein Fresko oder Tafelbild umgesetzt werden, müssen als klare Anweisung ausgearbeitet sein, insbesondere wenn sie, wie bei Zimmermann häufig, nicht nur von dem Meister selbst sondern von seiner Werkstatt übertragen wurden. Dem kommt eine klare Linienbetonung, die oft isolierte Positionierung von Einzelpersonen oder Gruppen, der Verzicht auf komplizierte Architektur und ein in Schichten aufgebautes Bild entgegen. Auch ein leicht verständliches, theologisch unkompliziertes Bildprogramm, das wir bei Zimmermann vor allem in den jüngeren Jahren sehen, erleichterte die Arbeit einer großen Werkstatt.

Offenbar verstand Zimmermann sein Zeichnen als Teil eines einheitlichen Gestaltungsaktes zweier sich gegenseitig bedingender Schaffensabschnitte, nicht als einen isolierten künstlerischen Akt. Als solcher treten uns eine ganze Reihe von Zeichnungen Cosmas Damian Asams entgegen, dessen großzügige, schwunghafte Pinselhandhabung in seinen späteren Jahren bis an die Grenze der figuralen Auflösung führte, teilweise ohne die Strukturierung von Feder oder Bleigriffel (Folien d- f). Freie Entwürfe in spontanem Duktus eines Liniengewirrs, einer Lavierung, die die formende Funktion der Linie ignorierte, deren zeichnerische Spontaneität keinen Rückschluss auf die endgültige, zu übertragende Form zulassen, widersprachen Zimmermanns Vorstellung von der handwerklichen Forderung nach sicherer Umsetzbarkeit. Für Johann Baptist waren die sehr weitgehend ausgearbeiteten; meist quadrierten Werkzeichnungen ganz auf die handwerkliche Ausführung als Fresko gerichtet, die mit nur geringen Änderungen übertragen wurden. Ähnliches kennen wir von Matthäus Günther²⁵² und Georg Asam (Folie 50 c).

Betrachtet man den Arbeitsprozess Zimmermanns gewinnt man den Eindruck einer wohl organisierten, rationellen Arbeitsweise, was die häufig zu beobachtenden Eigenzitate bestätigen,²⁵³ die eine zeichnerische Detailausarbeitung entbehrlich erscheinen ließen. Zugleich deutet die Wiederholung ganzer Bildpartien ohne große Varianten oder einzelner

²⁵⁰ Meder 1919 S. 261 zitiert in diesem Zusammenhang ein Schreiben Ciro Ferris an den Kardinal Barberino, in dem er sich um die Fortsetzung der unvollendet gelassenen Kartons Pietro da Cortonas für St. Peter bemüht, mit der Begründung, „...dass er besser als jeder andere dessen Art nachzuahmen verstehe.“

²⁵¹ Hamacher 1987 S. 166.

²⁵² Biedermann 1988 S. 126.

²⁵³ Zum Beispiel findet sich die ganze linke Szene um den Reiter mit dem ausgestreckten rechten Arm und den Kämpfenden in dem Entwurf für das Fresko mit der Darstellung der Schlacht bei Clavigo (Hl. Jakobus als „Maurentöter 1737/38, Kat. Nr. 11) im Langhaus der ehemaligen Klosterkirche St. Jakob am Anger in München gleichlautend am linken Aufgang zur Brücke in der Zeichnung der „Konstantinsschlacht“ (1756, Kat. Nr. 31)

Motive darauf hin, dass es in der Zimmermann Werkstatt ²⁵⁴ einen Bestand an eigenhändig angefertigten Werkskopien und Nachzeichnungen gab, die anlässlich verschiedener Aufträge leicht abgeändert in das Bild eingesetzt wurden (Folie 40).²⁵⁵ Die umsetzungsbezogene Bestimmtheit der Zeichnung erklärt, dass sein Zeichenstil über sein ganzes Berufsleben weitgehend gleichförmig bleibt, erfüllte er so seine Ansprüche für die Bildvorbereitung.²⁵⁶

Die sich daraus ergebende Disziplinierung auf einen als für die Werkstatt verbindlichen Formenkanon, der mit den Entwürfen des Meisters dokumentiert war, mag auch erklären, dass selbst wenn Werkstattmitglieder wie Martin Heigl eigenständig tätig waren, sie die Zimmermann Schule nicht verleugnen konnten.

4.6. Zimmermanns Entwurfpraxis.

Da abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen nur voll ausgearbeitete, quadrierte Zeichnungen auf uns überkommen sind, Vorzeichnungen und Detailstudien fehlen, könnte der Eindruck entstehen, Zimmermann habe immer eine so genaue Vorstellung von dem zu schaffenden Bild und dessen Einzelheiten gehabt, dass er diese unmittelbar in eine voll ausgearbeitete Werkzeichnung umsetzte.²⁵⁷ Einen wenngleich sehr begrenzten Einblick in Zimmermanns Entwurfspraxis lässt die Bleigriffelstudie „Kleriker in angedeutetem Kirchengestühl“ (Kat. Nr. 42) zu. Hier sind alle für ein frühes Stadium der Bildentwicklung typischen zeichnerischen Merkmale vertreten wie Strichwiederholungen, Linien, die keine formbildende Funktion haben, nur ansatzweise ausgeführte Partien oder Schraffuren, die die sonst üblichen fleckenhaft lavierten Teile ersetzen, weil mit Bleigriffel diese nicht zu verwirklichen waren. Zwar ist die Konkretisierung in dem skizzenhaft gehaltenen Entwurf für den „Hl. Gerlach von Valkenburg“ (Kat. Nr. 29 a) in Schäftlarn bereits weiter fortgeschritten, aber auch hier ist das Unverbindliche, nicht Endgültige des Linienbildes zumindest teilweise noch vorhanden. Die Skizze „Zwei Halbfiguren von Heiligen mit Kreuzen“ (Zweifelhafte Entwürfe Kat. Nr. 29 b), das sich auf der Rückseite des vorangehenden Blattes (Kat. Nr. 29 a) befindet, mag als „prima idea“ mit der hastigen, unruhigen Linienführung, den Strichwiederholungen und Korrekturen einen Eindruck von der frühen Entwurfstätigkeit der Zimmermann Werkstatt geben.²⁵⁸ Auch wenn kein umfangreiches Material vorliegt belegen die wenige Beispiele, dass, wie nicht anders zu erwarten war, Zimmermann seine Werkzeichnungen mit vorangehenden Skizzen und Studien vorbereitet haben wird.

Eine besondere Herausforderung mögen jene Aufträge gewesen sein, in denen Zimmermann alleine für die ganze Innendekoration von Kirchen und Klöstern verantwortlich

²⁵⁴ Es finden sich keine quellenmäßigen Belege, ob und wie Zimmermann seine Mitarbeiter ausgebildet hat.

²⁵⁵ Bauer 1985 S. 65

²⁵⁶ Biedermann 1988 S. 125 stellt für Matthäus Günther fest, dass dessen Entwicklung als Zeichner keine großen Veränderungen erkennen lassen.

²⁵⁷ Ähnliches kennen wir von Carlo Carlone s. Krückmann 1990 S. 82: „Bei Carlone gibt es so gut wie keine Entwürfe mit Korrekturen, jeder Entwurf hat den Charakter eines vollgültigen Bildes. Daher lohnt es sich, Entwürfe nicht nur unter dem Aspekt ihrer Funktion, sondern auch (bzw. vor allem) unter dem der Ästhetik zu betrachten.“ Zum Prozeß der Bildfindung durch die Zeichnungen s. Koschatzky 1980 S. 403 ff; Hamacher 1987 S. 88 ff.

²⁵⁸ Zu den Zweifeln an Zimmermanns Autorenschaft s. Katalognummer 29 b.

gewesen ist, quasi als „Gesamtunternehmer“.²⁵⁹ Hier waren mit Zeichnungen zwar einzelne Gewerke wie Altäre, Stuckarbeiten und Fresken etc. darstellbar, nicht aber konnte der ganze Raum in seiner dekorativen Anlage wiedergegeben werden. Hierzu bediente man sich des dreidimensionalen Modells. Es mag zweifelhaft sein, ob die Zeichnung im Baumodell der ehem. Stiftskirche in Baumburg²⁶⁰ (Folie 8 a) von Zimmermann stammt. Zwar fehlt das Deckenfresko, doch illustriert das Modell anschaulich, wie ein solches Gesamtkonzept ausgesehen haben könnte.

4.7. Zimmermanns kompilatorische Arbeitsweise.

Den Bildaufbau entwickelte Zimmermann in den allermeisten Fällen durch ein kompilatorisches Zusammensetzen²⁶¹ einzelner Bildausschnitte, die er einem Fundus von druckgraphischen Vorlagen und Reproduktionsdrucken der Werke alter Meister wie auch Zeitgenossen entnommen hat.

An dem Entwurf für das Andechser Thesenblatt (Kat. Nr. 33) soll belegt werden, wie Zimmermann seine Bilder aus einzelnen Motiven zusammensetzte. Der greise Alte mit den Krücken findet sich z. B. in der Klosterkirche Siessen (1728), dort als Kirchenpatron Markus²⁶² oder Freising Neustift (1756) und im Chorfresko von Maria Brännlein in Wemding (1752/54) bzw. in dem Entwurf (Kat. Nr. 16). Das besessene Mädchen, aus deren Mund drei kleine Dämonen entfliehen, ist ein „Standarttyp“, der in verschiedenen Körperhaltungen aufscheint, in Oberndorf (Hl. Georg Kat. Nr. 1), im Entwurf für das Fresko Petrus heilt Kranke, (Kat. Nr. 28), weiter im Hauptmann von Kapernaum (Kat. Nr. 35). Das Motiv eines kleinen Jungen mit einer Glocke scheint erstmals in Oberndorf (Kat. Nr. 1) auf, später in dem Entwurf für das Andechser Thesenblatt. (Kat. Nr. 33) Zum Teil wurden die Motive aus den Fresken in volkstümliche Andachtsbilder übernommen.²⁶³ (Druckgraphik 1 und 2)

Das Zusammensetzen des Bildes aus „vorgefertigten“ Bildgegenständen oder ganzen Figurengruppen wurde vor allem dadurch erleichtert, dass Zimmermann eine isolierte Platzierung der einzelnen Bildgegenstände bevorzugte, die Zahl der Figuren begrenzte und Überschneidungen, wo möglich, vermied.²⁶⁴ In Maria Brännlein, Wemding (1752/54) war ein

²⁵⁹ Zu Zimmermann als „Generalunternehmer“ Schmid 1900 S. 98 f; zur Werkstattarbeit und einzelnen Mitarbeitern s. Bauer 1985 S. 23 ff; Röhlig 1949 (1) S. 115. In Weyarn hatte Zimmermann offenbar ein Gesamtkonzept zu zeichnen, wobei „mit einschluß des Mahlens“ betont wird, dass nicht nur das Entwerfen sondern auch die Ausführung der Malerei vertraglich vereinbart war. Siehe Vertrag vom 21. April 1729 mit dem Abt des Klosters Weyarn über die Ausstattung der dortigen Klosterkirche: „Erstlichen ist ordentlich auf die zu pappir gebracht vorgewisene Motelln oder abriß vor das ganze Stüffts Gotteshaus mit einschluß des Mahlens unwüderufflich pactiert worden zwölffhundert Gulden.“ Text s. Anhang 1. Zitiert nach Schmid 1900 S. 99 hier Hinweis auf den im Anhang veröffentlichten Text des Vertrages.

²⁶⁰ In BNM 1985 S. 130 f Kat. Nr. 138 wird der Entwurf der Innendekoration in dem Modell Zimmermann zugeschrieben, ebenso Kreiling 1976 42 f, 137, 144 f; dagegen Landshut 2003 S. 142: eine Zuschreibung an Zimmermann ist fraglich. Auch Bauer 1985 S. 325 schreibt den Entwurf Zimmermann zu mit der Bezeichnung „Freskenentwurf im Kirchenbaumodell“, im Entwurf fehlt aber gerade das Fresko. Das Modell hat der Baumeister Franz Alois Mayr zusammen mit Zimmermann bzw. seinen Mitarbeitern erstellt. Auch geht der Hochaltar in dem Modell auf einen Altarentwurf Johann Baptists zurück, s. BNM 1985 S. 132 f, Kat. Nr. 139.

²⁶¹ S. auch Richter 1984 S. 95 ff

²⁶² Abb. bei Bauer 1985 S. 161.

²⁶³ Bleibrunner 1971 S. 110 f.

²⁶⁴ S. unten 9.4.2. Zimmermanns Figuren

querovalen Bildfeld zu füllen. Die linke Figurengruppe, die zunächst in dem Tondo Erscheinung des Kreuzes (Kat. Nr. 16) verwendet wurde, konnte trotz des unterschiedlichen Bildformates ohne große Schwierigkeiten unverändert in das Fresko eingearbeitet werden. Die gegenüberliegende Gruppe mit dem alten Mann entnahm man der Andechser Druckvorlage. Dort war sie auf der linken Seite platziert, in Wemding wurde sie dann seitenverkehrt mit wenigen personellen Veränderungen auf die rechte Seite verlegt. Angesichts der zeitlichen Nähe der beiden Werke, Wemding und Andechs, könnte der Austausch sich auch umgekehrt vollzogen haben, denn auch die Frau mit dem Kranken auf dem Schoß, ebenfalls ein altbekanntes Zimmermann Motiv ²⁶⁵ (Folie 40) und der rückansichtig, in Vordergrund Kniende treten in beiden Werken auf. Da in der Freskofläche genügend Platz war, wurde die Madonna nach oben verschoben und die Mitte mit dem Gebäude gefüllt.

Offensichtlich herrschte in der Werkstatt Zimmermanns eine ausgeprägte Arbeitsökonomie, wie die Verwendung eines Standardkonzeptes für ganze Bilder erkennen lässt, etwa für Enthauptungen (Folien 15 c, e, f). Neben dem Bildaufbau – die zentrale Szene steht dominant in der Mitte und wird von Assistenzfiguren umrahmt – sind es Einzelheiten, die sich immer wieder finden, wie der auf einen Schild sich stützende behelmte Krieger (Kat. Nr. 7), der auf dem Schoße einer Frau liegende sieche Kranke (Folie 40), die orientalisch gewandete Frau (Kat. Nr. 27, 43, Folie 73) oder die auf dem unteren Bildrand paradiierenden Figurengruppen (Folie 14 a, Kat. Nr. 27, 66 a, 73).

Fragt man nach welchen Kriterien Zimmermann seine Vorlagen ausgesucht hat, lassen die Zeichnungen erkennen, dass es vornehmlich Reproduktionen und Originale von Staffeleibildern waren; an denen er sich orientiert hat. Aber auch untersichtige, schrägansichtige Fresken haben ihn angeregt, wie die Treppenkonstruktionen etwa in Dietramszell (Kat. Nr. 12) oder Siessen (Kat. Nr. 6) belegen. Hier waren es vor allem die Tegernseer Fresken Georg Asams, der, wie Wagner – Langenstein²⁶⁶ nachgewiesen hat, vor allem nach schrägansichtigen Vorlagen Veroneses arbeitete oder die Nachstiche Dorignys nach Ciro Ferris Kuppelfresco in San Agnese, Rom verwendete, woraus sich Zitate in Zimmermanns Deckenbild in Steinhausen finden.²⁶⁷ Unter den Künstlern, auf deren Werke Zimmermann – wie auch die meisten seiner süddeutschen Kollegen – zurückgegriffen hat, waren es vor allem italienische Meister des römischen und venezianischen Kunstkreises und Flamen, allen voran Rubens.²⁶⁸

4.8. Fresko und Zeichnung.

Die Linie und die damit umrissene Fläche sind die beiden, Zeichnung und Fresko, verbindenden Strukturelemente, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung. Die aneinandergrenzenden Farbflächen bilden ein Linienmuster, das jedem Fresko eingeschrieben ist. Nicht nur für Melchior Steidls Fresken in Ellwangen gilt daher Busharts Feststellung, es handle sich um freskierte Zeichnungen.²⁶⁹ Entsprechend dem engen

²⁶⁵ Das Motiv der Frau, in deren Schoß ein offenbar krankes Mädchen-in anderen Szenen auch ein Mann-ruht, begleitet Zimmermann schon seit Oberndorf (1720 Kat. Nr. 1); es findet sich in der Ingolstädter Augustiner Eremiten Kirche 1737 / 39 ebenso wie in der Wieskirche „Christus heilt Kranke“, s. Abb. bei CBD Bd. 1 S. 617 und in Andechs, Abb. bei Bauer 1985 S. 263.

²⁶⁶ Langenstein 1983 S. 122 f.

²⁶⁷ Langenstein 1983 S. 124.

²⁶⁸ Hamacher 1987 S. 160 und Anm.300; Langenstein 1983 S. 122.

²⁶⁹ Bushart 1961 S. 109.

Zusammenhang von Zeichnen und Freskotechnik finden sich in den Fresken Steidls sogar Schraffuren (Folie 22 a). Der entwerfende Freskant stand vor der Frage, ob er sich in der zeichentechnischen Ausführung des Entwurfes eher an der Flächigkeit des Freskos, die mit einer betont malerischen Ausrichtung und mit einer Bevorzugung des Pinsels zusammenfällt, oder an der dem Fresko eingeschriebenen, immanenten graphischen Struktur orientiert, der die Feder eher Rechnung trägt.

Stand für Künstler die Fläche im Vordergrund, erlebten sie offenbar das entwerfende Zeichnen stärker als einen gegenüber der Fertigung des finalen Werkes autonomen künstlerischen Akt, betrachteten Entwerfen und Ausführung des finalen Werkes als zwei autonome künstlerische Bemühungen, die zwar auf dasselbe Ziel gerichtet waren, aber sich in zwei verschiedenen Medien mit ihren unterschiedlichen Bedingungen vollzogen. Entsprechend finden wir hier öfter Werkzeichnungen, die sich für die Übertragung häufig mit einer skizzenhaften, weniger detaillierten Anlage begnügen, oft ohne Quadrierung, häufig in betont malerischer Ausführung.

Wenn Cosmas Damian Asam in der „Figurenstudie für einen Apostel“ (Folie 56 b) oder dem großen Engel (Folie 56 h) die ganze Figur aus großen einzelnen Farbflächen zusammensetzt, entfalten die zarten Umrissstriche praktisch keine formende Wirkung. Im Gegensatz zu einer frühen Phase linienbetonten Zeichnens (Folie 56 a) tritt hier bei Cosmas Damian Asam die formende Wirkung des Federstriches zurück, das Malerisch – Flächenhafte gewinnt gegenüber dem Linearen die gestaltende Oberhand. Mit dem lavierenden Überfahren der Umrisslinie ging die graphische Prägnanz einer klaren Flächenabgrenzung verloren, die das Fresko mit Rücksicht auf die Sichtbarkeit aber auch als Umsetzungsanweisung an den Freskierenden verlangt. Gleichzeitig verselbständigt sich in der weiteren zeichnerischen Entwicklung Asams die Linie, die sich zu einem verwirrenden Liniengerüst entwickeln kann, durch das das Dargestellte allenfalls durchscheint. In Asams Zeichnung „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Folie 56 d) lässt die Linie die Form eher errahnen als dass sie sie klärt. Die Umrisslinie wird aufgelöst, neben der Ausformung des einzelnen Bildgegenstandes gewinnt die Lavierung für die Strukturierung des Bildes eine immer größere Bedeutung.

Die Folge dieser malerischen, den Kontur allenfalls großzügig erfassenden Entwurfspraxis war, dass selbst während des Übertragungsprozesses die Vorlage ständig abgeändert werden konnte. Entwurf und gemalte Endfassung konnten z. T. deutlich voneinander abweichen. So hat Cosmas Damian Asam Vorlagen im Fresko mehr oder weniger stark modifiziert,²⁷⁰ wie wir es auch von Melchior Steidl kennen, dem oft nur skizzenhaft angelegte Entwürfe zur Ausführung eines Freskos reichten. Weitgehend unabhängig von dem Konkretisierungsgrad der Entwürfe hat Johann Anton Wolff immer wieder in unterschiedlicher Ausprägung Abänderungen von der Vorlage im Übertragungsprozess vorgenommen, wie Wolffs Schüler Hans Degler über die Arbeitsweise seines Meisters zu berichten weiß.²⁷¹

²⁷⁰ Trottmann 1986 S. 107: „Die ausgeführten Fresken zeigen, dass Asam sich selten den ersten Kompositionsideen und Entwürfen anschließt; nur die Skizze für St. Emmeram stimmt genau mit der Ausführung überein. dabei erweisen sich oft die vorgenommenen- vermutlich auf Wunsch der Auftraggeber erfolgten-Veränderungen zum Vorteil der Qualität der Darstellung.“

²⁷¹ Schöller 2003 S. 165 mit Zitat des Wolff Schülers Degler zu Wolffs Arbeitsweise.

Im Gegensatz zu Cosmas Damian Asam steht die linear betonte Formgebung in Zimmermanns Werkzeichnungen dem Linienbild der Fresken näher. Seine Zeichentechnik ist von der handwerklichen Notwendigkeit einer präzisen Umsetzung in das Fresko bestimmt, mit der Folge, dass er in Fresken, entsprechend der Handhabung in den Entwürfen, häufig die Grenzen der Farbflächen mit einer klaren Linie hervorhebt oder Arme und Beine mit einer dunklen Linie verstärkt.²⁷² Auch von anderen Freskanten kennen wir Linien betonende Abschnitte in den Fresken. So hebt Johann Anton Gump in einigen Körperpartien der Lustheimer Fresken eine scharfe Flächenabgrenzung hervor, indem die Farbränder gegeneinander linear markiert werden (Folien 29 a, b, c), abschnittsweise mit einer roten Umrisslinie. Damit korrespondiert eine Liniendisziplin in Gumpss Entwurf „Ceres und Flora“ (Folie 52 a) die sich in den Dekorationsentwürfen für die Rahmenzonen der Fresken in Lustheim fortsetzt. Zimmermann kannte Gumpss Werk in Schleißheim, hatte er doch selber dort ab 1726 gearbeitet. Die lineare Betonung in Fresken, auch mit einer roten Linie,²⁷³ wird Zimmermann in Georg Asams Tegernseer Fresken gesehen haben. Hier mag ihm die Bedeutung des Linearen als Element der Bildformung deutlich geworden sein und zwar schon sehr früh, zwischen 1701 und 1710, als er das Refektorium des ehem. Benediktinerklosters Tegernsee stuckierte.²⁷⁴

Dennoch gewinnt auch für Zimmermann die Fläche gegenüber der Linie an Bedeutung. Mit dem zunehmenden Gebrauch des Pinsels modelliert er die Binnenform von Gewändern mit kleinteiligen, fleckenhaft getuschten Lavierungspartien (Kat. Nr. 6).²⁷⁵ Sucht man nach der Quelle, die Zimmermann zu dieser Zeichentechnik angeregt haben mag, kann er Vergleichbares bei einigen seiner Kollegen gesehen haben, aber entscheidend dürfte die mehrfache enge Zusammenarbeit mit Amigoni gewesen sein. Nicht die Umrisslinie sondern die „Konturlosigkeit“ und die fleckig verteilte Lavierung und Weißhöhung, mit der Amigoni das Spiel von Licht und Schatten auf Körper und Gewand organisiert, bestimmen den Gesamteindruck mancher seiner Zeichnungen.

Noch in den frühen Fresken in Ottobeuren (1719) betont Jacopo Amigoni die Konturierung der Figuren.²⁷⁶ Später, im „Viktoriensaal“ und den Appartements in Schleißheim sowie in den beiden Kapellen und deren Vorhallen in Ottobeurener Klosterbau, wendet er sich einer weicheren, verunklarenden Malweise ohne konturierende Linearität zu (Folie 7 a, b).²⁷⁷ Die

²⁷² Pursche 1992 S. 313; Wies 1992 S. 256. Allerdings wird die lineare Umgrenzung der Bildgegenstände nur aus der Nähe betrachtet deutlich sichtbar. Dem fernen Betrachter bleiben sie verborgen.

²⁷³ Zu der roten Umrisslinie bei Zimmermann s. Richter 1984 S. 67, 74, 82, **103**, 107; als Beispiele: Freising Benediktuskapelle 1716; Maria Medingen 1718/22, Steinhausen 1730/31. Auch bei Gump ist die rote Linie, allerdings seltener, anzutreffen. Trottmann 1986 S. 139 beobachtet in den Fresken Thomas Christoph Schefflers, dass der Künstler durchgängig auf eine genaue Umrisszeichnung der einzelnen Figuren achtet.

²⁷⁴ Thon 1977 S. 286 Kat. Nr. 1: Thon nimmt einen Zeitraum von 1701 bis 1710 für die Arbeiten an.

²⁷⁵ Bauer 1985 S. 65: „Eine Eigenart Zimmermanns, an der eigenhändige Partien zu erkennen sind, ist die besondere Art seiner Gewanddarstellung: Stoffe sind als gebrochene Flächenteile von verschiedener Helligkeit dargestellt. Kanten und Faltenbrüche verraten an diesen Facetten von Oberflächen den Reliefplastiker, der Zimmermann war.“

²⁷⁶ Holler 1986 S. 36 u. S. 84: „Die Einzelfiguren sind sehr groß im Vergleich zum umgebenden Himmelsraum. Ihre runden Umrissformen sind klar gezeichnet und zeigen noch nicht die später für Amigoni typischen, verschwommenen Konturen.“

²⁷⁷ Holler 1986 S. 120: „...Amigoni entfernt sich dabei auch von der Umriss- und konturenbetonten Malweise der Frühzeit, bei der das Verhältnis von Licht und Schatten noch ein wichtiges Mittel der Bildregie war, zugunsten einer weicheren, durchweg lichterem Behandlung.“ Voss 1918 S. 153

Binnenform der Figuren wird durch locker zusammengefügte Farbflecke, bis zu kleinen, leuchtenden Akzenten strukturiert (Folie 51 a, b, d, g, h).²⁷⁸ Da Zimmermann die Arbeiten Amigonis in Bayern kannte, teilweise mit ihm zusammengearbeitet hat, dürfte ihm dieser Stilwandel nicht entgangen sein. Mit der „malerischen Fleckentechnik“, ²⁷⁹ mit der Faltenschatten und Lichteffekte mit lockerem Pinseleinsatz gegen den hellen Papiergrund gestellt werden, nähert sich Zimmermann in einzelnen Partien der Zeichentechnik Amigonis. In Zeichnungen wie „Enthauptung des Hl. Paulus“ (Kat. Nr. 8) oder „Christus heilt einen Blinden und/oder Lahmen“ (Kat. Nr. 17). werden Gesichtspartien nicht mehr linear vorgezeichnet, sondern es erscheinen die Haare oder Arme, ja selbst Gesichter aus einzelnen, kleinen lavierten Flächen zusammengesetzt.

Trotz des starken Pinseleinsatzes in Zimmermanns Entwürfen entsteht nicht der Eindruck einer reinen, nicht vorskizzierten Pinselzeichnung sondern auch diese Blätter bleiben „Zeichnungen“, sind keine „Malerei“. ²⁸⁰ (Kat. Nr. 17) Es ist die „Polarität von Zeichnen und Malen“, ²⁸¹ in der sich das Zeichnen Zimmermanns und seiner Kollegen vollzieht und von der seine Zeichnungen in dem Wechsel von Feder und Pinsel, von Linie und Fläche leben. Mögen mit dem zunehmenden Pinseleinsatz und einer teilweise subtilen Lavierung seine Entwürfe einen verstärkt malerischen Eindruck gewinnen, so erreichen sie nie die Ausprägung, die wir etwa von Cosmas Damian Asam (Folien 56 c - f) kennen. Hier drängt sich der Eindruck einer „Malerzeichnung“ viel stärker auf. Dem entspricht, dass Zimmermann, der die Linie als Formelement nie aufgegeben hat, anders als Cosmas Damian Asam oder Matthäus Günther nicht den Weg zum „unbunten“ oder gar buntfarbigen Aquarell gegangen ist. Die malerische Wirkung, die etwa Cosmas Damian Asam in seinen Entwürfen erreicht, hat Zimmermann wohl nie angestrebt.

5. Zeichenmittel.

Die Handschrift eines Zeichners erfährt ihre individuelle Charakteristik durch die Formauffassung und die Zeichentechnik. Für das Verhältnis dieser beiden Elemente kann Leporinis Feststellung gelten: „Das Technische ist in der Kunst immer das Sekundäre, der Formwille bestimmt die technischen Mittel...“ Dem ist entgegen zu halten, dass es einer ausgefeilten Zeichentechnik bedarf, um den Formwillen vor den Augen des Betrachters in Vollendung zum Ausdruck zu bringen. Will man der Frage nachgehen, von wem Zimmermann eine mögliche Formung als Zeichner empfangt, so gilt es Zeichnungen der Meister miteinander zu vergleichen und nach verbindenden Merkmalen zu suchen. Nur in einem Vergleich der konkreten Zeichenwerke lässt sich eine Vorstellung von der Individualität des Zeichners Johann Baptist Zimmermann gewinnen. Wenn möglich sollten Werke derselben Entwicklungsstufe und zeichentechnischen Ausführung verglichen werden, also Skizzen mit Skizzen und Werkzeichnungen mit Werkzeichnungen etc. Dabei geht es weniger um das Große Allgemeine, die große Kunstrichtung sondern um die

spricht von einem „zart ondulierten Umriss.“ Diese Malweise hat Amigoni wohl von Pellegrini übernommen, der die Konturierung zugunsten weiter, farbiger Flächen aufgeben hatte.

²⁷⁸ Voss 1918 S. 154 stellt eine gewisse Unbestimmtheit des Konturs fest, zu der sich manchmal bis zu manierter Weichlichkeit gesteigerte Blässe des Kolorits gesellt. Voss sieht in der „Konturlosigkeit“ und „Flauheit“ Amigonis ... eine neuartige, für das Werden des Rokokos bedeutsame Form der Anschauung.“

²⁷⁹ Hamacher 1987 S. 223. Strasser 1999 Kat. Nr. 30, 63, 67, 74.

²⁸⁰ Zur Bildzeichnung Meder 1919 S. 333; Busch 1967 S. 10; Hamacher 1987 S. 216.

²⁸¹ Koschatzky 1980 S. 179.

Gemeinsamkeiten und das Trennende im Einzelnen, etwa in der individuellen Eigenart der Bildauffassung oder des Linienduktus.

5.1. Die Feder.²⁸²

Für alle Zeichner war die Feder das wichtigste Zeichenmittel, auf die selbst dann nicht verzichtet wurde, als die Pinselzeichnung und die Ölskizze aufkamen. Allerdings waren reine Federzeichnungen, nur mit Feder und Tinte ohne eine lavierende oder aquarellierende Färbung ausgeführt, selten.²⁸³ Als Freskoentwurf war die ausschließlich mit Feder erstellte Werkzeichnung die Ausnahme, die wir z. B. bei Johann Andreas Wolff,²⁸⁴ Eustachius Kendlbacher²⁸⁵ oder Melchior Steidl²⁸⁶ sehen. Auch später haben Zeichner gelegentlich auf die reine Federzeichnung zurückgegriffen, wie etwa Matthäus Günther,²⁸⁷ Johann Caspar Sing (Folie 55 e)²⁸⁸ oder Martin Heigl. Für das Entwerfen von zu freskierenden Wand - oder Deckenflächen war die reine Federzeichnung wenig geeignet, da insbesondere Hell - Dunkelpartien nur eingeschränkt darstellbar waren. Lediglich in „St. Georg als Nothelfer“ (Kat. Nr. 1) hat Zimmermann die Figur des Engels links neben dem Hl. Georg und den Flügel des toten Drachen nur mit der Feder ausgearbeitet. Die reine Federzeichnung sowohl als Skizze wie auch als Werkzeichnung fehlt bei Zimmermann.

Zimmermann setzte die Feder in unterschiedlicher Intensität ein. In manchen Entwürfen (Kat. Nr. 4, 5) bleibt der Charakter einer Federzeichnung erhalten. Dieser verliert sich zusehens je geringer der Federanteil wird. Schon Schmid²⁸⁹ war aufgefallen, dass Zimmermann den Gebrauch der „spitzen Feder“ für Freskoentwürfe vor allem auf die frühen Zeichnungen, wie er meinte auf die Zeit bis 1720, beschränkt hat. Fünf Jahre nach der lavierten Federzeichnung „Rosenkranzspende der Madonna“ (Kat. Nr. 3) arbeitet er die zwei Entwürfe „Mystische Kommunion der Heiligen Katharina von Siena“ (Kat. Nr. 6) und „Kreuzaufrichtung Petri“ (Kat. Nr. 7) vornehmlich mit Pinsel aus. In der „Enthauptung des Hl. Paulus“ (Kat. Nr. 8) wird die Figur des Henkers zwar noch mit der Feder teilweise umrissen, aber die Rückenmuskulatur und die Gruppe am linken Bildrand, der Baum und die beobachtenden Soldaten am rechten Bildrand sind nur noch mit dem Pinsel ausgeführt. Auch wenn sie zum Teil mit Feder oder Bleigriffel vorskizziert sind,²⁹⁰ wird der Gesamteindruck der Zeichnungen durch den Einsatz des Pinsels und die lockere Lavierung bestimmt. Der Federzug ist auf wenige lineare Akzente beschränkt, erscheint als eine erste

²⁸² Allgemein zur Federzeichnung Hamacher 1987 S. 220 ff.

²⁸³ Schlichtenmaier 1988 S. 178: „Die erste Niederschrift innerhalb des Entwurfsprozesses bleibt, was Bleigriffel und Federzeichnung angeht, völlig linear und ohne Modellierung und Schatten mittels Schraffur oder Lavierung. Der Skizze fehlt jegliches Volumen.“ Schöller 2003 S. 165. Lipowsky 1810 S. 175 rühmt Wolffs Zeicheneifer: „Wenn er ein Altarblatt zu malen hatte, zeichnete er dasselbe zwei bis dreimal, überlegte wohl, beobachtete die Wirkung und dann fing er erst an zu malen.“

²⁸⁴ Riether 2016 Kat. Nr. 6, 22, 33, 34, 35, 59, 63.

²⁸⁵ Nur ein Entwurf, in dem Kendlbacher die beiden Hauptfiguren eines Deckengemäldes in Schloß Aurolzmünster skizziert, macht mit einer gelb, rosa und braunen Lavierung eine Ausnahme. (SGSM Inv. Nr. 37948 Feder in grau, gelb, rosa und braun laviert.) Seidl 1990 S. 26 und Anm. 234.

²⁸⁶ Die einzige reine Federzeichnung Melchior Steidls: „Göttermahl“ um 1712-14, Braunschweig Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. Nr. ZW XI 42, Meinecke 1972 S. 175/176 Nr. 14; Hamacher 1987 S. 221 und Kat. Nr. 149; Strasser 1999 Kat. Nr. 61 mit Abb.

²⁸⁷ Kat. Ausst. Augsburg 1988 Kat. Nr. 12, 13, 30, 35.

²⁸⁸ Weiler Westallgäuer Heimatmuseum (ohne Inv. Nr.).

²⁸⁹ Schmid 1900 S. 107.

²⁹⁰ Röhlig 1949 (2) Nr. 2.

Markierung, deren optische Wirkung und strukturierende Bedeutung gegenüber der lavierenden Pinselführung deutlich zurücktritt. Hier vollzieht sich schrittweise Zimmermanns Hinwendung zur Pinselzeichnung. Doch zeigen uns die Werkzeichnungen wie „Geburt Mariens“ (Kat. Nr. 13), die mit Feder gezeichnete Vorlage für das Andechser Thesenblatt (Kat. Nr. 33) oder „Schlacht an der Milvischen Brücke“ (Kat. Nr. 32), dass Johann Baptist während seines ganzen künstlerischen Schaffens bis in seinen letzten Schaffensabschnitt immer wieder auf die lavierte Federzeichnung zurückgegriffen hat.

Der Federstrich ist überwiegend dünn, durchgezogen und ansatzlos, d.h. ohne den gelegentlich zu beobachtenden Fleck, der beim ersten Ansetzen der Feder mit mehr Tinte wie auch des Pinsels entstehen kann. Der Strich ist zügig, ohne Verwackelungen und lässt auf eine sichere, geübte Hand beim Zeichnen schließen, wie uns bereits die ersten Zeichnungen zeigen. Korrekturen oder Reuestriche, die bei dem Zeichnen mit der Feder nicht verziehen werden und immer sichtbar bleiben, unterlaufen Zimmermann kaum.

Johann Baptist bevorzugt die Feder dort, wo das Linienwerk mit großer Genauigkeit gezeichnet werden muss, kleinteilige Details festzuhalten sind, farbige Flächen oder Schattierungen keine Rolle spielen. Dementsprechend sind die Entwürfe für Stuckarbeiten weitestgehend nur mit der Feder gezeichnet, was mit dem häufig anzutreffenden Verzicht auf eine farbige Ausführung der Dekorationsarbeiten korrespondierte. Nähert sich der Altarentwurf der Architekturzeichnung könnte man hier eine Bevorzugung der reinen Federzeichnung erwarten. Andreas Wolff²⁹¹ oder Johann Baptist Straub²⁹² führten gelegentlich Altarentwürfe als reine Federzeichnungen aus. Aber eine Vielzahl an Entwürfen wurde als lavierte Fassung ausgearbeitet wie sie von Johann Baptist Straub oder Christian Jorhan d. Ä.²⁹³ überliefert sind und vor allem von Ignaz Günther, der einige buntfarbig aquarellierte Altarentwürfe geschaffen hat. Auch der Altarbauer Zimmermann lavierte seine beiden Federentwürfe (Kat. Nr. 49 und 50). Hier scheint das Bedürfnis, die Wirkung des einfallenden Lichtes zumindest andeutend zu berücksichtigen, eine Rolle gespielt zu haben.

5.2. Der Pinsel.

Ab den frühen 1720 iger Jahren gewinnt der Pinsel für den Zeichner Zimmermann immer mehr an Bedeutung. Mit der Möglichkeit, zugleich feine Linien zu ziehen und größere flächige Partien in ihren Schattierungen nuancenreich wiederzugeben, sie durch unterschiedlich intensive Lavierung zu strukturieren, Räumlichkeit und Atmosphäre mit mehr oder weniger stark verdünnten Tonabstufungen zu erreichen, ist der Pinsel das geeignetste Mittel im Vorbereitungsprozess für den Freskanten. Zimmermann formt Linien und Kontur ansatzlos mit einem feinen, weichen, spitzen Pinsel und einem gleichmäßigen, schmalen Strich, mit gelegentlicher Unterbrechung durch Neuansetzen und ohne die beim Ansatz des Pinsels oftmals erkennbare punkthafte Verdickung des Farbauftrages. Kontrolliert, ohne zitterige Unruhe und Verformung und farblich gleichmäßig wird das Linieament mit sicherer Hand markiert. Die Linie wird mit einer blau – grauen Tusche gezogen, während sich der Federstrich dagegen durch die braune Färbung absetzt. Hintergrundfiguren, Architekturen und Landschaftsteile oder Wolken zeichnet Zimmermann

²⁹¹ Riether 2016: die Altarentwürfe Kat. Nr. 47, 48, 49, 50 sind großenteils reine Federzeichnungen

²⁹² Volk 1984 S. Nr. 38, 39, 66, 122.

²⁹³ Kat. Ausst. München 1985 Kat. Nr. 254-256.

oft mit kursorischer Feder – oder Bleivorskizzierung,²⁹⁴ die unter der mit breiterem Pinsel aufgetragenen Lavierung kaum noch sichtbar bleibt oder ganz verschwindet.

Da sich keine entsprechenden Quellen bzgl. der von Zimmermann benutzten Pinsel gefunden haben, sind wir bei der Beurteilung der verwendeten Pinsel ausschließlich auf das Erscheinungsbild des Pinseleinsatzes in den Zeichnungen angewiesen.²⁹⁵ Die Tusche auf dem Papier gibt ein zusammenhängendes Erscheinungsbild, womit die Lavierungsspur uns verrät, dass Zimmermann ausschließlich Haarpinsel, – keine Borstenpinsel – nutzte und zwar in beiden gebräuchlichen Formen, als Spitz – wie auch als Breitpinsel. Mit ersterem führte er zeichnend die Umrisslinien und die strukturierende Linearität, etwa der Binnenformen oder Architekturdetails aber auch die bei ihm sehr seltenen Schraffuren aus, mit dem Breitpinsel wurden die Flächen in einer feinen Hell -Dunkel Abstufung ausgeführt

Als Zeichenflüssigkeit bei Pinselzeichnungen benutzt Zimmermann weitestgehend einheitlich eine blau - graue Tinte,²⁹⁶ während für die Feder eine braune verwendet wird. Selbst bei Vorarbeiten für druckgraphische Arbeiten bevorzugte Zimmermann den Pinsel gegenüber der Feder. Die Werkzeichnung für das Andechser Thesenblatt, 1755 als Schabkunstarbeit ausgeführt (Kat. Nr. 33), ist im Wesentlichen mit dem Pinsel gearbeitet, die Federvorzeichnung tritt demgegenüber eher zurück. Die Feder wurde offenbar als weniger hilfreich erachtet als der Pinsel, um die flächige Ausführung in der Schabkunsttechnik wiederzugeben.

5.3. Trocken abreibende Zeichenmittel.

Trocken abreibende Zeichenmittel, also vor allem den Bleigriffel, hat Zimmermann nur sparsam verwendet, vornehmlich für erste, summarische Vorskizzierungen, die dann mit Feder oder Pinsel übergangen werden und häufig kaum sichtbar bleiben.

Nur wenige skizzenhaft gehaltene Entwürfe, wie etwa der für den „Hl. Gerlach von Valkenburg“ in einem Zwickelfresco in Schäftlarn (Kat. Nr. 29 a) sind ausschließlich mit Bleigriffel gezeichnet. Durchgehend in Blei sind die Quadrierungen angelegt. Die Katalognummern 29 a, 42, 43 bilden die kleine, stilistisch einheitliche Werkgruppe, die ausschließlich mit Bleigriffel ausgeführt ist und einen Einblick in eine frühere Stufe des Bildentwicklungsprozesses bei Zimmermann erlaubt.

Bei einigen Zeitgenossen Zimmermanns war der Rötel recht beliebt, wurde oft mit anderen Zeichenmitteln kombiniert,²⁹⁷ wie zwei Entwürfe Melchior Steidls verdeutlichen,²⁹⁸ von dem auch eine der sehr seltenen reinen Rötelzeichnungen stammt.²⁹⁹ Bei Cosmas Damian Asam tritt die mit Rötel betonte Linie stärker hervor als mit dem Bleigriffel.³⁰⁰ Eine besondere Vorliebe für den Rötel hatte Johann Caspar Sing, der sich darin wohl Bologneser Tradition verpflichtet sah. Rötelzeichnungen wird man bei Johann Baptist

²⁹⁴ In dem Berliner Blatt „Die Rosenkranzspende der Madonna (1724) (Kat. Nr. 4) finden sich Spuren von Rötel Vorzeichnung.

²⁹⁵ Zum Folgenden s. Koschatzky 1980 S. 179 ff, Koschatzky 1989 S. 61 ff.

²⁹⁶ Zum Begriff der Tinte s. Koschatzky 1980 S. 170 ff.

²⁹⁷ Zur Verwendung des Rötels s. Hamacher 1987 S.220.

²⁹⁸ Strasser 1999 Kat. Nr. 73, 74.

²⁹⁹ Strasser 1999 Kat. Nr. 76.

³⁰⁰ Schoener 1966 S. 43.

vergebens suchen wie auch z.B. Johann Andreas Wolff nicht mit Rötel oder Kreide gearbeitet hat.³⁰¹

5.4. Papier und Wasserzeichen.

Im Allgemeinen verwendet Zimmermann verhältnismäßig große Blattformate. Die Entwürfe für jochübergreifende Deckenfresken wie die „Schlacht Konstantins des Großen an der Milvischen Brücke“ in Berbling (Kat. Nr. 31), das aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist, misst 884 x 822 mm, ähnlich auch die „Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort“ in Freising Neustift (Kat. Nr. 32) mit 867 x 1167 mm. Zu dieser Gruppe gehört, ebenfalls zusammengesetzt, mit 801 x 418 mm der Entwurf für den zweigeschossigen Altar in einer Apsis der Klosterkirche Andechs (Kat. Nr. 50). Vergleichbar große Maße dürften z. B. auch für die „Himmelfahrt Christi“ im Mittelfeld des Langhauses des Neumünsters Würzburg (Kat. Nr. 9) und der Entwurf dazu (Kat. Nr. 16) angenommen werden. Um bereits im Vorbereitungsprozess einen Eindruck von Sichtbarkeit und Figurengröße in jochübergreifenden Fresken zu bekommen, wurden mehrere Blätter zusammengesetzt, um ein angemessenes Größenverhältnis von Zeichenfläche und dem künftigen Malfeld zu erreichen. Vielfigurige Themen wie die „Milvische Brücke“ (Kat. Nr.31) verlangten auch im Entwurf nach einer großformatigen Ausführung, um überhaupt einen angemessenen Eindruck von der späteren Gesamtwirkung zu vermitteln. Das Schlachtengetümmel in Kat. Nr.31 auf Skizzenblockformat zu reduzieren, wäre da z.B für die Verteilung der Figuren über die Malfläche und die Abstände untereinander nicht hilfreich gewesen und hätte die Erkennbarkeit von Einzelheiten und die Detailausführung im Übertragungsprozess beeinträchtigt.

Eine größenmäßig mittlere Gruppe wie „Geburt Mariens“ (Kat. Nr.13) und „Erscheinung des Kreuzes, von Pilgern und Kranken verehrt“ (Kat. Nr.16) hebt sich mit 433 X 558 mm bzw. 490 x 515 mm von den kleineren Formaten ab, wie zum Beispiel dem Entwurf für das Altarblatt in Würzburg Neumünster „Der hl. Burkardus vor den Leichen der drei Frankenaposteln Kilian, Kolonat, Totnan“ (Kat. Nr. 2), der 324 x 162 mm misst. Die Freskoentwürfe für die Blendarkaden des Langhauses von St. Peter variieren zwischen 403 bis 408 mm in der Höhe und in der Breite zwischen 262 bis 272 mm.³⁰²

Zimmermann verwendet ganz überwiegend naturhelles, hell grau – weißes Bütten. Auf farbig getöntes Papier verzichtet er gänzlich, im Gegensatz zu einer im Laufe des 18. Jahrhunderts aufkommenden Übung, was mit seiner Eigenart zusammenhängen mag, kein Deckweiß zu nutzen, sondern den weißen Papiergrund für die hellen Stellen in der Zeichnung einzusetzen. Das Papier wird als für die Zeichnung typischer Bildträger immer wieder als hellste Stelle genutzt, bleibt als eine für die Zeichnung charakteristische ästhetische Komponente erhalten.

Auf einigen Blättern finden sich Wasserzeichen, die bei den einzelnen Katalognummern aufgeführt werden. Manche sind angeschnitten oder nur so schwach erkennbar, weshalb eine Zuweisung an eine bestimmte Papiermühle nicht möglich ist. Andere waren nicht zu

³⁰¹ Riether 2016 S. 33.

³⁰² Zum Papierformat s. Hamacher 1987 S. 88 f, danach hatten die meisten Blätter der süddeutschen Freskanten auf Grund des heutigen Überlieferungsstandes ein Skizzenblockformat von 25 x 34 cm bzw. von 26 x 40 cm; s. auch Koschatzky 1980 S. 184 ff.

identifizieren. Auf alle Fälle lässt sich sagen, dass Zimmermann nicht nur Papier einer, sondern verschiedener Mühlen nutzte.

6. Elemente der Zeichnungen

6.1. Die Linie.

Schon die ersten Zeichnungen Zimmermanns, mit der Feder ausgeführt, zeigen eine deutliche Markierung des Umrisses der Bildgegenstände, tritt die formgebende Funktion der Linie hervor. Selbst als er überwiegend mit dem Pinsel arbeitet, betont er eine kompakte Konturierung, mit der die flächig lavierte Binnenform der Figuren umgrenzt wird.³⁰³ Man gewinnt den Eindruck, Zimmermann entwickelt die Zeichnung seiner Figuren vom Umriss her, indem er nach Festlegung der Außenform sich malerisch der Ausführung der Binnenform nähert. Die mit Bleigriffel nur teilweise ausgezogene Linie wird mit dem Pinsel überfahren, sodass die Linienstruktur, nun mit dem spitzen Pinsel verstärkt, erhalten bleibt, des Öfteren als breiter Schattenstreifen. (Kat. Nr. 5, 7, 12, 17, 30)

Eine in Zimmermanns späteren Jahren zu beobachtende Eigenart ist die teilweise Umfahrung von Händen, Füßen, Nasen, Ellbogen etc. mit einem extrem dünnen Pinsel und tief schwarzer Tinte, wodurch sich ein an den Federstrich erinnerndes Linienbild ergibt (z. B. Kopf und Hände Petri in Kat. Nr. 22, ebenso in Kat. Nr. 28). Mit dem weichen Breitpinsel trug er die Lavierung für Gewandpartien, Gelände, Wolken oder Schatten, ja selbst schemenhafte Hintergrundfiguren wie in „Petrus heilt Kranke“ (Kat. Nr. 28)

Ein Blick auf den Linienduktus seiner Künstlerkollegen lässt die Unterschiede zu Zimmermanns ruhiger, über seine Schaffenszeit hinweg weitgehend unveränderter Linienauffassung³⁰⁴ hervortreten. In frühen Abschnitten der Werkvorbereitung Johann Andreas Wolffs (Folie 48 c, e, f)³⁰⁵ begründet ein teilweise unruhig er Federstrich mit eng bei einander liegenden parallelen Strichfolgen³⁰⁶ den Eindruck schnell, intuitiv hingeworfener Entwurfsideen,³⁰⁷ die oftmals in einem Liniengewirr enden³⁰⁸ und Ausdruck der unbefangenen zeichnerischen Spontaneität Wolffs sind, der dabei alle technischen Möglichkeiten der Feder ausschöpft.³⁰⁹ Mit fortschreitender Konkretisierung des Bildgedankens wird die Linienführung in seinen Werkzeichnungen ruhiger, die Linien werden, meistens ohne Pentiment, durchgezogen und die Formen mit Feder und brauner

³⁰³ Anders wohl bei Matthäus Günther s. Biedermann 1988 S.127: „Was man entgegen Gundersheimers Annahme, dass Günther die kleinformatige Zeichnung nicht gelegen haben mag, vielleicht vorsichtig sagen kann, ist, dass die Linie wohl nicht sein wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel gewesen ist. Das zeigen die meisten seiner Zeichnungen mit der eindeutigen Dominanz der Pinsellavierung, die den Maler in ihm verrät. Auch darin folgt er Asam.“

³⁰⁴ Diese Zeichenweise unterscheidet Wolff auch von Schönfeld, Einzelheiten dazu bei Schlichtenmaier 1988 S. 216.

³⁰⁵ Riether 2016 S. 14 und Abb. 5-8.

³⁰⁶ Schlichtenmaier 1988 S. 177: „Lang durchgezogene Linien von annähernd gleicher Druckstärke liegen dabei gelegentlich mehrfach übereinander und ergeben ein dichteres Strichbündel.“

³⁰⁷ Schlichtenmaier 1988 S. 177. Sehr ausgeprägt bei den Federzeichnungen Wolffs für die Deckenbilder des „Alexanderzimmers“ in der Münchener Residenz: s. Hamacher 1987 Teil I S. 221 sowie Teil II Katalog Nr. 11-13 und 150 und 151 und Teil II S. 183 Abb. Nr. 6 und 7.

³⁰⁸ Schlichtenmaier 1988 S. 182: „Ein Liniengewirr markiert lediglich Massen und Gegenstände, wobei der einzelnen Federlinie oftmals keine unmittelbar gegenständliche Aussage mehr zukommt.“ Kat. Slg. Stuttgart 2007 Nr. 734.

³⁰⁹ Hamacher 1987 S. 221.

Tinte deutlich konturiert, verbunden mit einer Plastizität, die durch eine „kraftvoll modellierende graue Pinsellavierung“ erreicht wird.³¹⁰ Hier nähern sich Wolff und Zimmermann stärker einander an. Wolffs Eigenart, die sich auch bei seinen Schülern (ausgeprägt bei Kendlbacher s. Falten des Gewandes Folie 49 e, h)³¹¹ findet, Gewandfalten wulstartig zu formen, sie in Schlaufen enden zu lassen, hat auch Zimmermann, wenngleich sehr selten, nach diesem Muster ausgeführt.

Der von Wagner-Langenstein³¹² in den Fresken Georg Asams ausgemachte „zeichnerische, Umrissbetonte Malstil“ ist bereits in dessen Zeichenwerk angelegt und mag den jungen Zimmermann in seinem Linienverständnis angeregt haben. Diesem Strichbild, das durch eine gleichmäßig durchgezogene Linienführung bestimmt ist, steht „ein langsames Herantasten an die Konturen des Dargestellten, das durch häufiges Absetzen der Feder immer wieder korrigiert werden kann“, mit einer „nervösen“ Federführung gegenüber.³¹³ Die Schwankungen in der Linienführung verbunden mit einem hastigen Strichlungsduktus führt Langenstein auf Georg Asams eklektizistische Arbeitsweise zurück, der bei dem jungen Johann Baptist keinen Nachklang fand (Folie 50 a - f).

Vornehmlich in Phasen früher Bildfindung zeigt uns Melchior Steidl einen hastigen, kraftvollen Federstrich,³¹⁴ der selbst in fortgeschrittenen Entwicklungsabschnitten heftig und temperamentvoll ausfallen kann. Die Figuren werden aus einer verwirrenden Linienstruktur heraus entwickelt, in den frühen Zeichnungen häufig mit mehrfachen Strichwiederholungen,³¹⁵ gleichsam als würde er sich mit der Feder modellierend an seine Figuren herantasten.³¹⁶ Bei ausgearbeiteten Werkzeichnungen (Folien 53 a, b, d, f) umreißt er dagegen die Einzelformen mit ruhiger, gleichmäßig durchgezogener Linie,³¹⁷ was noch am ehesten der für Zimmermann charakteristischen gleichmäßigen Linienführung entspricht.

Erreichen Zimmermanns skizzierende Entwürfe (z. B. Kat. Nr. 29 a, 42) Steidls temperamentvolle Spontaneität nicht, entsprechen sie jedoch eher der Linienauffassung Caspar Sings, der, ähnlich Zimmermann, mit einem spitzen Pinsel die Konturen mit feiner, gleichmäßiger Linie durchzieht (Folien 55 c, d),³¹⁸ was auch für seine Federzeichnungen gilt

³¹⁰ Ein Beispiel für Zeichnungen dieser Entwicklungsstufe s. Kat. Slg. Kunstmuseum Düsseldorf 1990 S. 190 Kat. Nr. 79 „Apotheose des Hl. Benedikt“. Schlichtenmaier 1988 S. 195 wertet die Zeichnung als Kompositionsvorzeichnung für die Werkstatt, möglich aber auch als eine Bestellzeichnung, Schlichtenmaier 1988 S. 195 mit Hinweis auf die besonders präzise ausgeführte Zeichnung Ze 107 „Fürbitte des Hl. Avelinus“.

³¹¹ Riether 2016 S. 179, dort auch weitere Beispiele, Riether 2016 Kat. Nr. 76, 78, 79.

³¹² Langenstein 1983 S. 196 betont den zeichnerischen, Umrissbetonten Malstil Georg Asams: „Zumindest bei einem Teil dieser Bilder (gemeint sind einige Fresken der Söhne in Freystadt) ist deutlich die Abkehr von dem zeichnerischen, Umrissbetonten Malstil des Vaters, hin zu einer malerischen, flackernden Darstellungsweise bemerkbar, die auch später das Werk der Söhne-vor allem des Cosmas Damian-in entscheidender Weise geprägt hat.“

³¹³ Langenstein 1986 S. 61; Baumeister 1950 S. 156: „Die Zeichnungen von Hans Georg Asam, ..., zeigen eine ausgeschriebene Hand von flotter Mache. Es sind meist Federzeichnungen, die leicht laviert und mit Weißhöhlungen aufgelichtet sind. Die freie Beschwingtheit, mit der die Feder bald kräftig energisch, bald spielerisch leicht geführt wird, verrät den rasch schaffenden Freskanten.“

³¹⁴ Strasser 1999 S. 21, Kat. Nr. 31, 35, 38.

³¹⁵ Strasser 1999 S. 36 Kat. Nr. 6.

³¹⁶ Strasser 1999 z. B. in Kat. Nr. 25, 26, 35, 48.

³¹⁷ Strasser 1999 z. B. in Kat. Nr. 2, 31, 39, 42, 58, 62, 63, 65, 68. Meinecke 1971 S. 37.

³¹⁸ Seib1993 Teil II Z 15. Die reine Pinselzeichnung bleibt für Sing die Ausnahme.

(Folie 55 e). Gegenüber den Rötzelzeichnungen erscheint der Federeinsatz allerdings etwas unruhig er,³¹⁹ was auch durch die spezifische Eigenart des jeweils verwendeten Zeichenmittels bedingt ist. Trotz der unterschiedlichen Zeichenmittel in den beiden Zeichnungen (Folien 55 c, d; Rötzel und blaues Papier mit starker Weißhöhung), wie sie Zimmermann nicht verwendet hat, zeigen sich mit der klaren linearen Formung und der fleckenhaften Lavierung wie auch in dem Figurentypus deutliche Parallelen zu Zimmermann.

Bleibt Zimmermanns Linientechnik über sein ganzes Schaffen gesehen weitgehend homogen,³²⁰ variiert Cosmas Damian Asams Linienduktus im Laufe seines Arbeitslebens stark (Folien 56 a - h). Neben präzise ausgeführten Zeichnungen, denen mit zum Teil kräftiger Strichbetonung des Konturs das Skizzenhafte fehlt,³²¹ werden in anderen die Figuren und ganze Bildpartien summarisch linear, zum Teil mit verwirrender Strichführung angedeutet.³²² Dabei wird gelegentlich die mit Vorzeichnung angelegte Formgebung durch die Lavierung völlig übertönt.³²³ Offenbar erschien Cosmas Damian Asam die Verteilung der Hell – Dunkel Effekte wichtiger als die präzise Formerfassung. „Die Charakterisierung von Licht – und Schattenwerten ist somit vielmehr herausgearbeitet als die Beschreibung der vom Kontur her oft nur recht allgemein bestimmten Einzelfigur.“³²⁴ Da sich aus dem Liniengewirr allenfalls ansatzweise eine Bildordnung herausbildet, wird diese durch die Lavierung konkretisiert.³²⁵ Asams Zeichnungen wie der „Schutzengel“,³²⁶ die „Geburt Mariens“³²⁷ ein Entwurf für die Kirche in Kladrau oder „David mit dem Kopf Goliaths“³²⁸ machen den Unterschied zu Entwürfen Zimmermanns deutlich (Folien 56 c, f, h).³²⁹ In seinem Spätstil bleibt Asam einem flüssigen Lavierungsstil „unter Verzicht auf die Mitwirkung von Federzeichnung“ verpflichtet.³³⁰

³¹⁹ Seib 1993 Teil II Z 4.

³²⁰ Etwas Ähnliches können wir bei Matthäus Günther beobachten, dazu Biedermann 1988 S. 125: „Diese Entwicklung (als Zeichner) war allerdings nicht riesig, zeigt keine großen Veränderungen, es sind eher Nuancen, Akzentverschiebungen, die sich belegen lassen. Sie zeigen das Bild eines Künstlers, der am Erlernten und Bewährten ein Leben lang festgehalten hat.“

³²¹ Die Ausführungen zu der Entwicklung Cosmas Damian Asams Zeichenstil beruhen im Wesentlichen auf Trottmann 1986 S. 100 ff: „Bei diesen frühen Entwürfen, zu denen u.a. diese für Ens Dorf und Amberg gehören, ist ein linearer Stil kennzeichnend, der verhältnismäßig stark die Konturen betont...Kurze, abgerissene Teilstriche wechseln mit kräftigen, akzentuierenden Linien von fast plumpen Duktus, dem stellenweise jeglicher ornamentaler Reiz fehlt.“

³²² S. dazu oben 5.2. „Der Pinsel.“

³²³ Trottmann 1986 S. 100: „Die Charakterisierung von Licht- und Schattenwerten ist somit vielmehr herausgearbeitet als die Beschreibung der vom Kontur her oft nur recht allgemein bestimmten Einzelfigur.“

³²⁴ Trottmann 1986 S. 100.

³²⁵ Trottmann 1986 S. 101.

³²⁶ Augsburg Städtische Kunstsammlungen Inv. Nr. G 21 986; Bushart 1986 (1) S. 57 Abb. 6 und Z 32.

³²⁷ Stuttgart Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Inv. Nr. C 84/3350; Bushart 1986 (1) S. 55 Abb. 4 und Z 26.

³²⁸ DaCosta Kaufmann 1989 S. 58 Nr. 12 mit Abb.

³²⁹ Trottmann 1986 S. 112 „Mit flüchtigem, raschem Strich sind die Umrisslinien der Figuren in Rötzelstift skizziert, wobei die lineare Vorzeichnung als Gerüst dient, in das dann die kräftige Pinsellavierung eingetragen wird.“

³³⁰ Bushart 1986 (1) S. 57 und 61 spricht bezüglich der späten Zeichnungen Cosmas Damian Asams von „huschendem Einsatz von Stift und Pinsel“ bzw. die Entwürfe sind mit Blei und Pinsel auf das Papier fast nur hingehaucht.

So sehr die Linienauffassung der einzelnen Zeichner in frühen vorgelagerten Entwurfsstadien auch individuell differieren mag, gleicht sich ihr Zeichenstil mit zunehmender Konkretisierung immer mehr einander an. Es bestätigt sich Vasaris bereits zitierte Feststellung, dass je stärker sich die Zeichnung der Endfassung nähert, verfestigt sich die Form, umso mehr verliert sich die Spontanität und Unmittelbarkeit der zeichnerischen Umsetzung erster künstlerischer Eingebung.³³¹ Bedingt durch die Notwendigkeit einer handwerklich präzisen Umsetzung in das Fresko oder Tafelbild gewinnt das „Liniengewirr“ früher Entwicklungsstadien durch die präzisere Linienfassung an Formfestigung, färbt die Formstrenge des Freskos auf den Zeichenstil ab.

6.2. Lavierung.³³²

Wie bereits bei der Betrachtung der Ölskizze angesprochen,³³³ hat Zimmermann in der zeichnerischen Vorbereitung lineare Konstruktion und Farbe strikt getrennt. Seine Entwürfe sind nicht buntfarbig gefaßt sondern durchgehend blau - grau laviert,³³⁴ was sich auch daraus erklären mag, dass mit der „glanzlosen“ monochromen Tuschung und der stumpfen, durch den feuchten Auftrag aufgerauten Papieroberfläche die lavierte Zeichnung dem Farbeindruck der Wandmalerei näherkommt als z. B. die in glänzender Ölfarbe ausgeführte Skizze. Nur ausnahmsweise verzichtet er auf eine Lavierung, wie etwa im Fall des „Hl. Gerlach von Valkenburg“ (Kat. Nr. 29 a), was zum einen mit der gegenüber anderen Werkzeichnungen eher skizzenhaften Ausführung mit dem Bleigriffel zusammenhängen mag, zum anderen mit der einfarbigen, weiß - grauen Fassung, die für das Fresko vorgesehen war. Im Gegensatz zu den Dekorationsentwürfen, in denen die Lavierung eine untergeordnete Rolle spielt, lavierte Zimmermann in seinen Altarentwürfen (Kat. Nr. 49 und 50) sehr differenziert. Hier mögen ihm, wie oben bereits angesprochen,³³⁵ die Arbeiten von Johann Baptist Straub oder Ignaz Günther eine entsprechende Anregung gewesen sein.

Der lichten Lavierung in Verbindung mit dem Stehenlassen des hellen Papiergrundes entspricht im Fresko eine nuancierte Hell - Dunkelabstufung bis hin zu einem Auszehren der Farbe und dem Belassen des hellen, kreidefarbenen Feinputz (intonaco; Folie 17 a, b).³³⁶ Dagegen stehen dunkel getuschte Lavierungspartien, die oft in den Vertiefungen und Schlaufen der Falten oder über größere Körperpartien angelegt sind, um so die Verschattung herauszuheben. Mit diesem Vorgehen strebt Zimmermann bereits im Entwurf,

³³¹ Reuschel 1998 S. 11 und Anm. 4 und 5.

³³² Zum Folgenden s. Hamacher 1987 S. 222 ff.

³³³ S. oben 2. 5. Ölskizze.

³³⁴ Woeckel 1975 S. 42: „Es ist nicht zu bestreiten, dass das Aquarell, wie es Günther so meisterhaft beherrschte, eine der großen Sonderleistungen des Rokokos ist. In der spielerischen Leichtigkeit, in der Hervorrufung der Illusion und der unmittelbaren Veranschaulichung der hier zu beobachtenden Formensprache übertrifft das „polychrome“ Aquarell bei weitem das von Günther und seinen Zeitgenossen ebenfalls häufig verwendete „monochrome“ Aquarell. Damit ist die nur auf einen helleren bzw. dunkleren Ton abgestimmte, einfarbig angelegte Zeichnung gemeint, bei der es in erster Linie auf die Hervorholung der Licht- und Schatteneffekte und auf die Adaptierung des zu schaffenden Werkes in seiner räumlichen Umgebung ankommt.“

³³⁵ S. oben 6. 1.

³³⁶ Bauer 1985 S. 150. Diese Gestaltung durch Farbflächen als Eigenart Zimmermanns bietet gleichzeitig einen Hinweis für seine Eigenhändigkeit. Ein anschauliches Beispiel findet sich bei Richter 1984 S. 67 bzgl. der Eigenhändigkeit der Kirchenväter im Seitenschiff der Freisinger Benediktuskirche von 1716, nur den Hieronymus akzeptiert Richter als eigenhändig; ähnliches ergibt sich für die Langhausfresken in Schliersee s. Richter 1984 S. 49; s. auch CBD Bd. 2 S. 556 bezweifelt die Eigenhändigkeit der Langhausfresken.

unter Verzicht auf Deckweiß, eine Annäherung an die Licht - Schattengestaltung im Fresko an. Mit oftmals kleinteiligen Tuschflecken erreicht er ein bewegtes Schimmern des Lichtspiels auf der Oberfläche der Gewänder. Werden Hell - Dunkelabstufungen und Lichteffekte oder der Gegensatz zwischen Vorder - und Hintergrund³³⁷ in vielfältigen Nuancen vom tief dunklen Grau - Blau bis zur hellen wässrigen Lasur durchgespielt, z.B. in dem Entwurf für den Andechser Doppelaltar (Kat. Nr. 50) setzt Zimmermann dies im Fresko mit der Farbabstufung von den farbig kräftiger betonten großen Figuren des Vordergrundes gegen einen hellen Tiefenraum um. Das Grundmuster, einen kräftig betonten Vordergrund gegen einen bläulichen Hintergrund zu stellen, konnte Zimmermann als eine künstlerische Praxis in unterschiedlicher Ausprägung in den Werken der meisten seiner Freskantenkollegen sehen, etwa bei Melchior Steidl oder Nikolaus Stuber, die sich im Hintergrund auf die Reduzierung der Intensität der Lavierung, Abstufung der Weißhöhung und Strichandeutungen beschränkten,³³⁸ oder bei Caspar Sing, der dasselbe mit hellerem Röteln oder lichterem Bleigriffelschraffen erreichte.³³⁹ Einen anderen Weg ging gelegentlich Jacopo Amigoni, indem er monochrome Partien in den Hintergrund schichtete, ohne allerdings den Tiefeneffekt damit wesentlich zu steigern.³⁴⁰ Ähnliches sehen wir von Melchior Steidl und Johann Anton Gumpp und sowohl bei Zimmermanns Fresken wie auch den Zeichnungen, wenn er rückwärtige Partien monochrom schemenhaft stehen lässt (Kat. Nr. 28).³⁴¹

Im Allgemeinen betont die Lavierung in Werkzeichnungen den einzelnen Bildgegenstand in der Zeichenfläche, sie bleibt formgebunden, indem sie den die Figur umreisenden Kontur nicht überfährt, die Lavierung tritt nicht über die Linie als Flächenbegrenzung hinaus. Bei Zimmermann, Georg Asam, Eustachius Kendlbacher und Caspar Sing³⁴² ist dies die Regel. Andere Zeichner lassen dagegen die Tusche über die Linien hinweglaufen. Für den zeichnenden Freskanten Zimmermann kam eine die Linien überschreitende, ganze Bildpartien zusammenfassende Lavierung, wie wir sie z. B. von Melchior Steidl kennen (Folie 53 c, e), nicht in Frage. Steidl verbindet mit unterschiedlichen Farben, braun, grau oder wässrig blau aufeinander bezogene Bildgegenstände, ja ganze Bildpartien verschattend mit einander.³⁴³

Ähnlich Zimmermann begannen offensichtlich auch andere Freskanten und Maler sich im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts verstärkt dem Pinsel zuzuwenden. Für Melchior Steidl

³³⁷ S. dazu unten S. 8.1. Konzentration auf den Vordergrund.

³³⁸ Strasser 1999 S. 14.

³³⁹ Im weiteren Fortgang seiner künstlerischen Entwicklung gewinnt für Caspar Sing Tiefenstaffelung ein größeres Gewicht in der Bildkonstruktion, Seib 1993 Teil I S. 49.

³⁴⁰ Richter 1984 S. 111 zu Amigoni: „Die mehrfach erwähnte Eigenart, monochrome Partien im Bild nach hinten zu schichten, um Räumlichkeit zu erreichen, findet man zwar im Fresko des Vorzimmers des Kurfürsten (Raum 6), jedoch nur andeutungsweise in bläulichen Tönen, sie ist bei Gumpp und Zimmermann in vielfältigerer Weise zu beobachten.“

³⁴¹ Richter 1984 S. 106 vermutet, dass Zimmermann diese Lösung eher von Gumpp als von dessen Schüler Steidl übernommen haben könnte, was allerdings nicht nachweisbar ist. Schon in Buxheim führt Zimmermann rückwärtige Teile in den Fresken monochrom aus, um Bildtiefe zu erreichen s. Richter 1984 S. 12.

³⁴² Seib 1993 Teil II Z 3. Erst in letzten Bildern Caspar Sings geht die Farbe über die Kontur hinaus, Seib 1993 Teil I S. 50.

³⁴³ Meinecke 1971 S. 37: „Wie Steidl dabei durch großzügige Lavierung die Darstellung großflächig aufteilt und zugleich zusammenfasst, lässt klar erkennen, dass es ihm um eine dekorative Lösung beim Aufbau seiner Bilder geht.“ Strasser 1999 Kat. Nr. 28, 71, 75, 80, 81.

wird der Pinsel schon bald ein wichtiges Zeichenmittel, er nutzt ihn aber weitestgehend in Verbindung mit der Feder. Selbst wo Steidl mit der grauen Lavierung großflächig über die Linien hinweg ganze Bildpartien zusammenfasst, bestimmt der kräftige, dunkle Federstrich den graphischen Gesamteindruck (Folien 53 a - d).

In ähnlichem Umfang wie Zimmermann setzt Nikolaus Stuber den Pinsel als eigenständiges Zeicheninstrument ein. So ist seine Zeichnung „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ (Folie 54 c) nur mit Pinsel auf ehemals blauem Papier ausgeführt.³⁴⁴ Im Gegensatz zu Zimmermann verwendet er intensiv Deckweis, um die Beleuchtungseffekte hervorzuheben, was zusammen mit der differenzierten Schattenbildung den malerischen Eindruck der bildmäßig ausgeführten Zeichnung begründet. Matthäus Günther skizziert zwar leicht mit Blei vor, um die Zeichnung dann nur noch mit dem Pinsel auszuführen, sodass der Gesamteindruck einer reinen Pinselzeichnung aufkommen mag (Folie 21).

6.3. Farbigkeit.

Entsprechend der von Zimmermann konsequent aufrechterhaltenen Trennung von Konstruktion und Farbe enthalten die Werkzeichnungen keine Anweisung für die farbliche Gestaltung, spielen Buntfarben keine Rolle.³⁴⁵ Eine so malerisch kolorierte Ausführung wie Hans Deglers Zeichnung „Himmelfahrt Mariens“ (Folie 19 a)³⁴⁶, die hier für den Wolffschen Einfluss auf den Zeichenstil im Schülerkreis stehen mag, ist Zimmermann fremd.

Für Fresken oder Tafelbilder verzichtet Zimmermann in allen Werkzeichnungen auf eine Farbangabe oder schriftliche Farbinstruktionen, noch findet sich ein Hinweis auf eine farbliche Abstimmung mit dem ornamentalen Umfeld, in welches das endgültige Werk gestellt werden soll.³⁴⁷ Als Orientierungshilfe für die Farbgestaltung der Fresken dienten die Entwürfe offenbar nicht. Damit mag sich erklären, dass zum Beispiel die Farbintensität der Fresken von Meister und Gehilfen unterschiedlich ausfallen konnten. Die untypische Farbgebung der Fresken in Landshut - Seligenthal mit den kräftigeren Buntfarben, Weißhöhungen und den die Körperlichkeit modellierenden Schatten lassen auf Gehilfenarbeiten schließen,³⁴⁸ was durch einen Vergleich mit der Arbeit des Meisters in Steinhausen (1731) bestätigt wird.

Bei den in dunkler, braun - schwarzer Tinte ausgeführten Federzeichnungen für Stuckarbeiten ist der Verzicht auf Farbigkeit verständlich, da hier im Allgemeinen für den ganzen Raum eine einheitliche, auf wenige Farben beschränkte Kolorierung, meist Stuckweiß oder gar Vergoldung vorgesehen war.

Auch wenn Zimmermann die Farbigkeit nicht in die Entwürfe eingearbeitet hat, wird er dennoch bereits im Entwurfsprozess eine genaue Vorstellung von der Farbgebung in den Fresken entwickelt haben. Die endgültige Farbabstimmung wurde dann vor Ort vorgenommen. Aber selbst wenn er die Werkzeichnungen koloriert hätte, der Farbton der

³⁴⁴ Gottfried Nikolaus Stubers: „Sieben Werke der Barmherzigkeit“, Staatliche Graphische Sammlung München „Inv. Nr. 347. s. auch Volk 1970 S. 140.

³⁴⁵ Nur bei der Andechser Madonna im Entwurf für den Andechser Doppelaltar (Kat. Nr.50) wurde eine wässrige farbige Tusche verwendet.

³⁴⁶ Folie 19 a: Entwurf für das Altargemälde der Pfarrkirche in Schwindkirchen (1720); Riether 2016 S. 214 f.

³⁴⁷ Von Cosmas Damian Asam kennen wir nur einfarbige Entwürfe, dabei hat er aber mit verschiedenen Färbungen gearbeitet; ähnliches gilt für Carlo Carlone, der später buntfarbige Ölskizze erstellte.

³⁴⁸ Bauer 1985 S. 200.

Tusche würde sich ohnehin immer anders darstellen als in der gefärbten bzw. bemalten Freskomasse. Damit mag sich auch erklären, dass zum Beispiel für Matthäus Günther die in den Werkzeichnungen verwendeten Farben „nichts mit der Farbigkeit der ausgeführten Fresken zu tun haben.“³⁴⁹ Eine Kolorierung hätte nur den Charakter einer generellen Farbanweisung gehabt, ohne dass damit die im Fresko beabsichtigte Färbung konkret angesprochen wäre. Die Einfarbigkeit beschränkt die Aussage der Werkzeichnungen auf die Verteilung der Hell - Dunkelpartien, Lichteffekte und räumliche Positionierung der Bildgegenstände. Für viele Bildgegenstände wie die Kleidung Marias, Gewänder der verschiedenen Orden, Heilige, Inkarnate, Landschaft, der Himmel etc. war die Farbe ohnehin festgelegt und konnte von einer routinierten Werkstatt auch ohne ausdrückliche Anweisung ausgeführt werden.

Ein weiterer Grund für die „Farblosigkeit“ der Werkzeichnungen mag gewesen sein, dass Zimmermanns Blick auf die Farbe nicht ausschließlich isoliert auf das Fresko oder die einzelnen Bildgegenstände beschränkt war.³⁵⁰ Er sah in der Farbigkeit offenbar ein Element, das in einem über die Zeichnung hinausgehenden weiteren Schaffensschritt zu bewältigen war, mit dem ein Fresko farblich in den größeren, ornamentalen Zusammenhang von Rahmen, Stuckierung und Architektur eingebunden wird, die Farbe zum Bindeglied zwischen Bild und der übrigen Raumgestaltung wird.³⁵¹ Naheliegend war dies insbesondere in den Fällen, in denen er mit der Gesamtausstattung beauftragt war, eine abgestimmte Farbigkeit somit zu seinen Aufgaben gehörte. Für den Gesamtkomplex eines ganzen Kirchenraumes war dies in einer Zeichnung praktisch nicht zu bewältigen, allenfalls in Teilabschnitten. In dem Entwurf für Andechs (Kat. Nr. 50) führt Zimmermann den Doppelaltar und den Chor der Klosterkirche in monochromer, in der Intensität abgestufter Lavierung aus. Auch in den zwei Wandabschnitten (Kat. Nr. 44, 48) wird keine farbliche Differenzierung zwischen den Bildern, der Ornamentierung und der Architektur angestrebt, anders als es etwa Matthäus Günther oder Nicolas Guibal³⁵² unternommen haben, um wenigstens für einen wichtigen Raumausschnitt eine farbkompositionell abgestimmte Lösung zu finden (Folie 20). Nur das Marienbild des unteren Altares in Kat. Nr. 50 ist mit blässlicher Buntkolorierung isoliert gegen die dekorative Umgebung gestellt, ohne damit eine farbliche Verbindung anzustreben.

Die hier vorgetragenen Gründe mögen auch begründen, dass allgemein bei Freskanten eine Trennung von Bildkonstruktion und Kolorierung im Prozess der Bildentwicklung zu beobachten ist,³⁵³ was die geringe Zahl farbig ausgeführter Zeichnungen erklären mag. Johann Andreas Wolff kolorierte nur sehr selten seine Werkzeichnungen, dies vornehmlich in einer frühen Phase, wobei er nicht mehr als zwei Farben einsetzte.³⁵⁴ Von Georg Asam, dessen Zeichnungen Hamacher als „eine relativ homogene Gruppe von lavierten, teils mit

³⁴⁹ Biedermann 1988 S. 127.

³⁵⁰ Zimmermann modelliert mit der Farbe nicht die Figuren oder Gegenstände s. Bauer 1985 S. 70 „die gegenstandsbezeichnende Funktion der Farbe ist gering.“

³⁵¹ Bauer 1985 S. 70 ff: „Umso auffallender ist dagegen, wie die Buntfarbe als Oberflächenwert und Reiz Farben aus der umgebenden Dekoration aufgreift, etwa aus dem Rahmen, den Altären oder der Stuckierung. So wird durch die Farbe keine eigenständige Raumtiefe des Bildes hergestellt, sie wird vielmehr Teil eines Dekorationszusammenhanges.“

³⁵² Kat. Ausst. Stuttgart 2004 Abb. 59, 60, 61 (Matthäus Günther) und Abb. 114, 115 (Nicolas Guibal).

³⁵³ S. oben 6.3. Farbigkeit.

³⁵⁴ Schlichtenmaier 1988 S. 191. Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 194 Kat. Nr. 68: „Mysthische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien“ um 1692 / 93. Riether 2016 S. 31.

Deckweiß gehöhten Federzeichnungen auf hellem, seltener farbigen Papier³⁵⁵ charakterisiert, kennen wir lediglich eine farbig gefaßte Zeichnung.³⁵⁶ Eustachius Kendlbacher folgte der um 1720 einsetzenden Entwicklung zu verstärkter farbiger Wirkung in der Zeichnung nicht,³⁵⁷ blieb dem Muster der monochrom lavierten Federzeichnung treu.

Die geringe Zahl an buntfarbigen Ausführungen bleiben für Melchior Steidl die Ausnahme wie auch für Cosmas Damian Asam die monochrome Lavierung im Vordergrund stand.³⁵⁸ Doch während Johann Baptist durchgehend in einer grau, blass - bläulichen Färbung laviert, führt Asam seine Pinsellavierungen auch mit anderen Farben, etwa Braun oder Schwarz und Weiß aus, aber nahezu ausschließlich monochrom. In den frühen Zeichnungen, nach seiner Rückkehr aus Rom 1714, kommt Cosmas Damian Asam malerischen Anforderungen stärker entgegen, indem er neben weißem auf braungetöntem, bläulichem oder grün – grau gefärbten Papieren zeichnet,³⁵⁹ was wir von Zimmermann nicht kennen. Für die meisten Zeichner spielte die um 1720 einsetzende Entwicklung³⁶⁰ zu verstärkter Farbigkeit in der Zeichnung zunächst kaum eine Rolle. Erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts trat vermehrt die kolorierte Ausführung, später die Ölskizze hinzu.

6.4. Verzicht auf Deckweiß.

Eine Eigenart Zimmermanns ist der nahezu vollständige Verzicht auf Deckweiß. Ganz im Gegensatz zu vielen seiner Künstlerkollegen bewirkt Johann Baptist Zimmermann, wie bereits angesprochen, dieselben Effekte durch das Stehenlassen des hellen, weißen Papiergrundes. Dies bedingt, dass die Intensität von Hell – Dunkelkontrasten allein über die Abstufung der Lavierung erreicht wird, da die Helligkeitswerte des Papiergrundes nicht variiert werden können.

Zimmermanns Hinwendung zu lichterem Farben, insbesondere unter dem Einfluss Amigonis, schlägt sich im Fresko durch eine „Aufhellung durch Auszehrung der Farbe“ nieder (Folie 17).³⁶¹ In der Werkzeichnung vollzieht er hellere „Farbigkeit“ durch stärkeres Verwässern, durch Ausbleichen der Tusche bis hin zu völligem Farbverzicht durch das Stehenlassen des Papiergrundes, ein Vorgehen, dem auch Eustachius Kendlbacher häufiger folgt. So macht Zimmermann bereits in der Zeichnung klar, wie er technisch Weißwerte und Helligkeit im Fresko umsetzen will.³⁶² Da er auch im Fresko deckende Weißfarbe nicht verwendet, ist auch dort der weiße Malgrund die hellste „Farbe“, wie seine Bevorzugung des hellen Papiergrundes an seine Erfahrung als Stuckator denken lässt, wo die Figuren aus weißem Stuckgrund herauswachsen. Zimmermann wie Cosmas Damian

³⁵⁵ Langenstein 1983 S. 139; Hamacher 1987 S. 238 f.

³⁵⁶ Als eine der wenigen aquarellierten Zeichnungen s. SGSM Inv. Nr. 1931:207; Baumeister 1959 S. 158 Nr. 5; CBD Bd. 2 S. 39; Langenstein 1986 S. 233 Nr. 2; Hamacher 1987. Kat. - Nr 8.

³⁵⁷ Hamacher 1987 S. 239 f.

³⁵⁸ Zu Asams einzigem farbigem Entwurf für ein Kuppelfresko in St. Jakob Innsbruck s. Trottmann 1986 S. 108: „Seine Entwürfe, die zumeist mit Bleigriffel, Feder oder Rötelfarbstift gezeichnet und mit dem Pinsel in Braun oder Schwarz und Weiß laviert sind, legen nur in den seltensten Fällen die farbige Ausgestaltung des ausgeführten Werkes mit fest.“

³⁵⁹ „Das Wunder des heiligen Papstes Pius V.“, mit dem C.D. Asam sich 1713 an dem Wettbewerb der Accademia di San Luca, dem „Concorso Clementino“ beteiligte, s. Bushart 1986 S. 59 und Werkverzeichnis Z 2.

³⁶⁰ Hamacher 1987 S. 239 f.

³⁶¹ CBD Bd. 7 S. 28 zeigt diesen Effekt an Heigls Ausmalung in Altenerding auf.

³⁶² Dies unterscheidet ihn im Fresko von seinem Schüler Martin Heigl, der Lichteffekte durch Beimischung und Höhung mit deckendem Weiß erreicht.

Asam nehmen auf Gesicht, Händen oder Gewändern kleine helle Flecken von der Tintentönung aus, um durch den freigelassenen, hellen Papiergrund das einfallende Licht sichtbar zu machen. Häufig setzt Asam hierfür auch Deckweiß ein. Im Gegensatz zu ihrem Meister griff man selbst in Zimmermanns eigener Werkstatt zum Deckweiß, etwa sein Mitarbeiter Martin Heigl.

Insbesondere für Licht - Schatteneffekte bedienten sich viele Zeichner neben der Schraffur des deckenden Weiß. Setzte Johann Andreas Wolff Weißhöhlungen noch eher sparsam ein,³⁶³ arbeiteten Georg Asam³⁶⁴ und Johann Anton Gumppe regelmäßig mit zum Teil kräftigen Weißhöhlungen, deren bildnerische Wirkung Gumppe bei Egid Schor oder Johann Carl Loth hatte sehen können. In seiner Pinselzeichnung „Diana erhält ihre Jagdhunde von Pan“ (Folie 52 f)³⁶⁵ wird die Lichtführung durch Weißhöhung besonders akzentuiert, wobei sich die Schattenbildung auf den Figuren als dunkel lavierte Flächen kontrastreich gegen die Weißhöhung abhebt. Von Melchior Steidl kennen wir dieses Vorgehen als ein Charakteristikum vor allem seiner späteren Schaffensjahre.³⁶⁶ Wie stark Steidls Entwürfe dem Fresko angenähert werden konnten, mag ein Rückgriff auf seine Entwürfe für die Fresken in der Bamberger Residenz belegen (Folie 53 i).³⁶⁷ Mit dem intensiven Einsatz von Deckweiß sollen hier nicht nur Lichteffekte verdeutlicht werden. Vielmehr arbeitet Steidl in der Verbindung des Deckweiß mit den tiefdunklen Füllungen das körperliche Volumen der Personen und Gegenstände plastisch heraus, was bei einer einheitlich monochromen, flächigen Ausführung in diesem Maße nicht gelungen wäre.

Der Gebrauch von Deckweiß ist oft durch die Verwendung farbiger Papiere bedingt, wie der „Sturz des Magier Simon“ (Folie 54 a),³⁶⁸ „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“ (Folie 54 c)³⁶⁹ oder eine mit Engeln übersäte Himmelstapete wie in der „Himmelfahrt Mariens“³⁷⁰ von Nikolaus Stuber (Folien 54 c, e, f) verdeutlichen. Caspar Sing zeichnet auf farbigen, vor allem braunen und blaugrundigen Papieren und strukturiert in der Binnenzeichnung mit Deckweiß die hellen Gewandpartien gegen kontrastierende Dunkelzonen (Folien 55 c, d).³⁷¹ Umgekehrt mag sich aus dem Verzicht auf deckendes Weiß erklären, dass Zimmermann nicht mit farbigen Papieren gearbeitet hat.

³⁶³ Riether 2016 Kat. Nr. 8, 9, 29, 30, 32, 42.

³⁶⁴ Langenstein 1983 S. 139; Hamacher 1987 S. 238 f charakterisiert die Zeichnungen Asams als „eine relativ homogene Gruppe von lavierten, teils mit Deckweiß gehöhten Federzeichnungen auf hellem, seltener farbigem Papier.“

³⁶⁵ Abb. s. Strasser 1999 S. 15.

³⁶⁶ Aurenhammer 1958 S. 118 (s. Gumppe Zeichnungen E 7 E 8) hat in diesem Zusammenhang auf den Einfluss Johann Carl Loths verwiesen, was Strasser vornehmlich bei den späten Zeichnungen sieht. Strasser 1999 S. 20 weist darauf hin, dass im 18. Jh. ebenfalls ein derartiger Zusammenhang gesehen wurde. So hat hielt Guibal mehrere Zeichnungen Steidls für Werke Loths.

³⁶⁷ Strasser 1999 S. 46 ff.

³⁶⁸ Wallraf-Richartz Museum Inv. Nr. 30318; Volk 1970 S. 135 ff und Anm. 2.

³⁶⁹ Volk 1970 S. 140 und Anm. 13; Haidl 1988 S. 115.

³⁷⁰ Wallraf-Richartz Museum Inv. Nr. Z 310 Entwurf für die Schloßkapelle Brühl.

³⁷¹ Seib 1993 Teil II Z 1. Dagegen setzt Sing die Feder für die Zeichnung der Binnenform zurückhaltend ein Seib 1993 Teil II Z 6. Riether 2016 S. 268 ff.

6.5. Schraffuren.

Schon an den drei ersten Zeichnungen tritt ein weiteres Merkmal des Zeichenstils Zimmermanns hervor, dass sich durch sein gesamtes Zeichenwerk zieht: die sehr zurückhaltende Verwendung von Schraffuren. Sowohl in den Feder – wie auch Pinselzeichnungen verzichtet Zimmermann nahezu völlig auf Strichelungen. Raumtiefe, Lichtführung oder Schatten erreicht er, wie bereits mehrfach angesprochen, durch dunkler oder heller lavierte Flächen und Flecken. Und wenn er tatsächlich einmal die Schraffur einsetzt, dann allenfalls in Randbereichen, an unwesentlichen Stellen (Kat. Nr. 14). Eine formende Wirkung, etwa um Schattenbildung zu verdeutlichen oder Plastizität der Gewänder zu unterstreichen, kommt der Schraffur bei Zimmermann nicht zu, sie ist eben kein Gestaltungsmittel im Fresko, anders als beispielsweise im Kupferstich. Die durch Feder – oder Pinselschraffen angedeutete Flächendarstellung ist mit Zimmermanns bereits angesprochener Handhabung fleckenhafter Flächenmodellierung nicht vereinbar. Seine Technik wird der farbigen Fläche als bildgestaltendes Element im Fresko eher gerecht, zumal Schraffuren im Fresko auf die weite Sicht kaum eine gestaltende Wirkung haben und entsprechend selten vorkommen. Dennoch finden sich gelegentliche Strichelungen auch in der Großmalerei, etwa bei Melchior Steidl. Überhaupt zeigen die Fresken Steidls, wie stark er zeichnerische Elemente in die Freskotechnik übernommen hat, die starke Betonung der Linie, die Schraffuren, die rote Linie (Folien 22 a). Seine Fresken erscheinen mehr gezeichnet als gemalt, als übertragene Zeichenkunst. Wenngleich nicht in demselben Ausmaß spiegelt sich das Zeichnen aber auch in den Fresken Zimmermann gelegentlich wieder (Folien 22 b - d, 23). Da Zimmermann auf das Mittel der Schraffierung verzichtet, mit der das rund Plastische etwa von Armen, Beinen oder Gesichtspartien durch eine entsprechend gekurvte Strichführung besser zum Ausdruck gebracht werden könnte, bleiben diese Partien flächig, gewinnen eine allenfalls begrenzte Plastizität. Die wenigen Schraffuren laufen von rechts oben nach links unten: Zimmermann war Rechtshänder.

Den weitgehenden Verzicht auf Schraffuren, teilt Zimmermann mit Eustachius Kendlbacher, womit sich beide von vielen ihrer Freikantenkollegen absetzen. Johann Andreas Wolff schraffiert in vielfältigster Form, hat eine variantenreiche, intensive Strichelungstechnik mit Parallel -, Kreuz -und Zickzackschraffuren entwickelt, mit der er Lichtregie und Schattierung im Bild ausformt.³⁷² Für Georg Asam, der wie viele andere Zeichner mit Strichelungen Hell - Dunkeleffekte festlegte, ist die Gestaltung der Engelflügel ein für ihn charakteristisches Strichmerkmal, indem er mit einer gedrängten Strichelung³⁷³ das Gefieder durch parallel gelegte Schleifen modelliert (Folien 50 d). Mit teilweise heftigen parallelen Strichlagen grenzt Melchior Steidl Schatten gegen das Helle ab,³⁷⁴ dabei Weißhöhungen zusätzlich einsetzend. Er variiert Schraffuren in den verschiedensten Ausformungen, von einfachen parallelen Strichelungen bis hin zu „heftigen, einen großen Teil der Darstellung

³⁷² Wie Schlichtenmaier 1988 S. 176 bemerkt, hat Wolff in seinen Altargemälden malerisch sehr intensiv mit Licht und Schatten gearbeitet und die räumlichen Werte eher zurückgestellt.

³⁷³ Darauf hat schon Baumeister als ein Charakteristikum Asams hingewiesen, Baumeister 1950 S. 156. Riether 2016 S. 262.

³⁷⁴ Strasser 1999 S. 14 Kat. Nr. 9. In seinen frühen Zeichnungen arbeitet auch Melchior Steidl ohne Schraffuren (s. Strasser 1999 S.36 Kat. Nr. 6), später wendet er Schraffuren ausgiebig an.

bedeckenden Schraffuren“,³⁷⁵ ausgeführt mit Feder, Pinsel, Rötel oder Stift.³⁷⁶ Wesentlich zurückhaltender schraffiert Gottfried Nikolaus Stuber Wolken oder Faltentiefen.³⁷⁷ Gegenüber allen schraffierenden Zeichnern begründet Cosmas Damian Asams³⁷⁸ wie auch Zimmermanns Verzicht auf Strichelung als Mittel plastischer Akzentuierung einen über das bloß Zeichentechnische hinausgehenden Gegensatz.

6.6. Quadrierung

Auf nahezu allen Werkzeichnungen Zimmermanns für Fresken und Staffeleibilder findet sich eine Quadrierung, ein Hinweis darauf, dass die Zeichnung die für die Übertragung verbindliche Grundlage war. Nur wenige Blätter sind nicht mit einem Gitternetz überzogen (Kat. Nr. 42). Für diese ist kennzeichnend, dass sie im Allgemeinen mit Bleigriffel skizzenhafter ausgeführt sind als die quadrierten Blätter. Allerdings kann aus der fehlenden Quadrierung nicht zwangsläufig gefolgert werden, dass das Blatt nicht der Übertragung diene. Der Entwurf für den „Hl. Gerlach von Valkenburg“ (Kat. Nr. 29 a) in der Klosterkirche Schäftlarn (1754/56), mit Bleigriffel locker angelegt und ohne Gitterung, stimmt weitestgehend mit dem Fresko überein und dürfte als Vorlage für die Übertragung gedient haben.

Die Quadrierung wurde nach Fertigstellung meist mit Bleigriffel über die Zeichnungen gezogen.³⁷⁹ Um die richtige proportionale Übertragung der Bildgegenstände zu erreichen, musste das Gitterwerk entsprechend dem Größenverhältnis von Zeichnung und Fresko auf die Malfläche übertragen werden, worauf im Zusammenhang mit der Übertragung eingegangen wird.³⁸⁰ In Kat. Nr. 6, 11, 16 haben wir kreisrunde Zeichenflächen. In Entwürfen für runde Freskofelder, etwa in Kuppeln, wurden häufig Radialgitter aufgezeichnet, womit die schichtweise Anordnung der Bildgegenstände erleichtert werden sollte (Folie 16).³⁸¹ In den angeführten Entwürfen nutzte Zimmermann keine Kreise als Gitterung sondern verwendete, wie sonst auch, Quadrate. Nur in Kat. Nr. 16 ist das Kreuz mit einem Zirkelkreis umfassen, der die Quadrierung überzeichnet und als unterer Rand des Strahlenkranzes diente. In Kat. Nr. 31 versucht Zimmermann ansatzweise eine radiale Lösung, indem er einige Quadrate kreisförmig anordnet.

In den meisten Fällen liegt die Netzgitterung gleichmäßig über dem ganzen Entwurf, gelegentlich erfasst das Liniensystem nur Teile eines Blattes (Kat. Nr. 32). Eine Nummerierung der Quadrierungslinien findet sich allein in dem Entwurf für die „Enthauptung des Hl. Paulus“ (Kat. Nr. 8), der Höhe nach 1 - 10, der Breite nach 1 - 12 ohne Maßangabe. Häufig teilen ein Mittel - und Querstrich das Blatt. Damit wird die Anlage der Quadrierung fixiert, indem die übrigen Striche parallel oder in rechtem Winkel dazu geführt werden.

Dort, wo es kompliziertere Bildelemente, etwa Personengruppen, zu übertragen gilt, verkleinert Zimmermann gelegentlich den Rastermaßstab durch zusätzlich eingezogene Linien. Um mit dem engeren, kleinteiligeren Gitternetz das Nachzeichnen der Details auf

³⁷⁵ Strasser 1999 S. 176 Kat. Nr. 80.

³⁷⁶ Strasser 1999 Kat. Nr. 31, 35, 37.

³⁷⁷ Entwurfszeichnung Kunstmuseum Düsseldorf Inv. Nr. 12 122; Volk 1970 Anm.17; Haidl 1988 S. 49 ff.

³⁷⁸ Trottmann 1986 S. 112.

³⁷⁹ Im Allgemeinen weisen überzeichnete Quadrierungen auf Kopie hin.

³⁸⁰ S. unten 8.1.3. Schwierigkeiten der Übertragung.

³⁸¹ Koller 1993 S. 111 dort auch ein Beispiel für ein Radialgitter.

dem Malgrund zu erleichtern,³⁸² wurden auf den Entwürfen für die „Gründung von Prémontré“ (Kat. Nr. 32) oder die „Verklärung Christi“ (Kat. Nr. 23) verschiedene Quadratgrößen und unterschiedliche Linienabstände aufgetragen. Der Entwurf für Berbling (Kat. Nr. 31) veranschaulicht, dass die Quadrierung an den Körperachsen der Figuren ausgerichtet wird. Die Figurengruppen sind in verschiedene Quadrierungssysteme einbezogen. Einzelne Personen und Figurengruppen werden durch leicht verstärkte Linien zusammengefasst.³⁸³ Auch lässt sich hier gut erkennen, dass in einer Werkzeichnung verschiedene Liniensysteme mit einander verbunden werden: regelmäßige Quadrate, verkleinerte Linienabstände, konzentrisch aufeinander zulaufende Linien, und solche, die von dem sonstigen Liniensystem in einem Entwurf unabhängig sind.³⁸⁴

War die Projektion auf flache Malgründe mit einem einfachen Linienmuster zu bewältigen, so verkomplizierte sich der Übertragungsprozess bei gewölbten Decken. Das Problem konnte in der Zeichnung nicht abschließend gelöst werden. Da der Linienapparat über den Zeichnungen liegt, mussten in der Zeichnung zuerst die perspektivischen Verkürzungen eingearbeitet werden, um anschließend die Quadraturlinien darüber zu ziehen, ohne dass diese die perspektivische Anlage des Bildes mitmachen. In der Werkzeichnung „Geburt Mariens verehrt von Engeln“ (Kat. Nr. 13; 1745) treffen sich die Konvergenzlinien in Kat. Nr. 13 außerhalb des Rahmens und der Augenpunkt liegt im Zentrum, was erkennen lässt, dass Zimmermann bereits in der Zeichnung die Schrägsicht berücksichtigt hat.³⁸⁵ Die Quadrierung ist davon unabhängig, ist ein einfaches quadratisches Gitter wie auf einem Stafeleibild.

Für die perspektivische Darstellung spielt die Quadrierung bei Zimmermann eine allenfalls eingeschränkte Rolle, wie die Darstellung der Architekturelemente in dem Entwurf für Berbling (Kat. Nr. 31) zeigt. Die Bauten sind mit einem quadratischen System überzogen, folgen diesem aber nur teilweise. Der rechte Torbau und die dahinter aufragende Kuppel sind leicht gegen die Linien nach hinten gekippt, während die sich anschließenden Gebäude dem quadratischen System folgen. Die unterschiedliche Ausrichtung des zusammenhängenden Architekturkomplexes macht deutlich, dass die einheitliche Rasterung für die perspektivische Darstellung der Architektur nur teilweise herangezogen wurde. Das wird auch an dem ausgeführten Fresko erkennbar, da hier die Architekturgruppe völlig unabhängig von dem Entwurf perspektivisch angelegt ist. Die Quadrierung war für die Übertragung in das Fresko allenfalls von eingeschränktem Wert. Die atypischen Gitterlösungen sind offenbar unabhängig davon angewendet worden, ob es sich um Entwürfe für gewölbte oder gerade Flächen handelte. Die Lösung komplizierterer Probleme war letztlich nur in der realen Situation möglich. Das galt vor allem für die Perspektive, die, wie Pursche zu Recht vermutet, Zimmermann eher intuitiv bewältigte.³⁸⁶

³⁸² Pursche 1992 S. 295.

³⁸³ Pursche 1992 S. 305. Diese Methode erleichterte auch die Übernahme figuraler Motive aus Vorlagen. So verwendete Zimmermann für das Chorfresko in Schäftlarn (1756) einen Engel aus einem Stich I.C. Steinbergers, sicher nur ein Beispiel von vielen. Auf der Stichvorlage ist speziell dieser Ausschnitt mit einer Bleistiftquadratur überzogen, Abb. bei Bauer 1985 S. 274.

³⁸⁴ Einzelheiten dazu s. Pursche 1992 S. 293 ff.

³⁸⁵ Büttner 2006 S. 122 f.

³⁸⁶ Pursche 1992 S. 326 Anm.24: „Eine intuitive Handhabung der Perspektivprobleme kann Zimmermann durchaus unterstellt werden, nicht zuletzt, weil Architektur als Gestaltungselement in seinen Deckenbildern keine wesentliche Rolle übernahm.“

7. Die Zeichnung im Arbeitsprozess Zimmermanns.

7.1. Zeichnen und Freskotechnik.³⁸⁷

Zeichnen war im Werkprozess eines Freskanten wie Zimmermann nicht auf das Entwickeln einer Bildidee auf Papier beschränkt. Vielmehr zieht sich das Zeichnen mit der Übertragung des Entwurfes auf den endgültigen Malgrund durch einen in mehreren Stufen fortschreitenden Werkprozess, an dessen Ende das fertige Fresko steht. Grundlage der Übertragung war im Allgemeinen eine präzise gezeichnete, quadrierte Vorlage,³⁸⁸ die Werkzeugzeichnung, die nicht nur die letzte Konkretisierung einer Bildidee war, sondern zugleich als Leitlinie für die Umsetzung diente und mit der die Positionierung von Personen oder Personengruppen, die Platzierung von Versatzstücken und Architekturelementen im Bildraum verbindlich festgelegt wurde.

7.2. Die Zeichnung auf dem Putz.³⁸⁹

Die Übertragung³⁹⁰ beginnt mit dem Aufbringen einer Rasterung auf der zuvor aufgetragenen, ganz durchgetrockneten Rauputzschicht (arriccio).³⁹¹ Bei der darauf ausgeführten groben Pinselzeichnung der einzelnen Bildelemente als erste Anlage der Bildkomposition wurde offenbar weitgehend auf die Binnenzeichnung verzichtet. Für diese Vorzeichnungen auf den Rauputz bevorzugte Zimmermann vornehmlich den Pinsel oder Kohlestift.

Mit Rasterung auf dem Feinputz (intonaco) als Malgrund³⁹² war es dann möglich, eine skizzenhafte Unterzeichnung in die frisch aufgetragenen Teile des Feinputzes mit Stuck - oder Kratzeisen einzuritzen (Folien 27, 28 mit Vorritzung, Intonacozeichnung),³⁹³ Werkzeugen, mit denen Zimmermann als Stuckator von früher Jugend vertraut war. Vorzeichnungen wurden überwiegend mit Kohle ausgeführt. Für die Arbeiten in der

³⁸⁷ Zur Freskotechnik und der Übertragungspraxis generell s. Hamacher 1983 S. 85 ff und 1987 S. 203 ff und S. 313 ff, auf die sich das Folgende stützt; zu den historischen Quellen der Anleitung der Entwurfsphase und Übertragungspraxis Hamacher 1987 S. 30 ff; Pursche 1992 S. 291 ff; Reichwald 1986 S. 106 ff; zu der vielfältigen Literatur statt vieler s. Hamacher 1987 Anm.411.

³⁸⁸ Cosmas Damian Asam und Franz Josef Spiegler vernachlässigten mit zunehmender technischer Sicherheit die konventionelle Arbeitsweise, Reichwald 1986 S.107.

³⁸⁹ Pursche 1992 S. 313. Manz 1954 / 55 S. 80. Das Folgende beruht weitgehend auf den beiden Autoren.

³⁹⁰ Zum Folgenden s. Reichwald 1986 S.106 f; Schawe 1998 S. 29 ff; Schmid 1900 S. 98: „Es war eine Periode des raschen Arbeitens. Die Künstler waren dazu schon aus rein technischen Gründen gezwungen, weil der Stuck sehr rasch trocknete und weil sie auf dem nassen Kalk an einem Tag so viel malen mußten wie sie vorgezeichnet hatten, da sonst der halbtrockene Kalk mitsamt der Zeichnung wieder herunter geschlagen werden mußte. ...jeder Rokokokünstler (war) ein Virtuose seines Handwerkes.“

³⁹¹ Pursche 1992 S. 313 zur Unterzeichnung auf dem Grobputz. Hamacher 1987 S. 209: „Bei Johann Baptist Zimmermann konnten in Steinhausen auf dem vorletzten Putz Quadrate entdeckt werden. Darüber skizzierte der Freskant seinen Bildentwurf zunächst in den gesamten Ausmaßen als einfache Pinselzeichnung ohne Innenmodellierung in Englisch Rot auf der Decke.“ Zum technischen Aufbau des Freskos s. Reichwald 1986 S.106 f und Anm. 12 mit Beispielen für auf den Unterputz aufgetragenen Zeichnungen.

³⁹² Hamacher 1987 S. 203.

³⁹³ Reichwald 1986 S.107 beschreibt eine weitere Malschicht, ein Kalk-Sand Gemisch in einer Stärke zwischen 3 und 10 Millimeter. Für Zimmermann ist eine weißgelbe Schicht in einer Stärke von 5-6 Millimeter in Weyarn nachgewiesen worden.

Wieskirche stellt Pursche fest: „Dieser Umrissmarkierung folgte sofort die erste farbliche Anlage von Hintergründen wie Wolken oder Himmel bzw. Grundtöne von Landschaften auch von Figuren.“³⁹⁴ Je nach Trocknungsgrad des Malgrundes konnte mit schwarzer Kreide oder Röteln, Pinsel oder Holzkohle, bei ganz ausgetrockneten Flächen mit einem Malblei sinopienartig die Form kleinteilig weiterentwickelt werden.³⁹⁵ In der Wieskirche hat sich eine Skizze in einem Chorbogen gefunden, die über einer Bleigriffelvorzeichnung auf den Feinputz ockerfarben gemalt worden war (Folie 22 c).³⁹⁶

Die Übertragungstechnik Zimmermanns erläutert Manz ³⁹⁷ am Beispiel von Steinhausen: „Der Meister hatte, wie festgestellt werden konnte, auf dem vorletzten Putz Quadrate gezogen und seinen Bildentwurf in den ganzen Ausmaßen als Pinselzeichnung in Englisch Rot auf die Decke skizziert. Er verzichtete aber darauf, die einzelnen Figuren in Originalgröße auf dem Papier auszuarbeiten, denn er ließ dann den Putz einer Tagesmalfläche antragen, zog die Quadrate wieder, diesmal mit Bleistift darauf und skizziert ebenfalls mit Bleistift mit wenigen Strichen die Tagesarbeit vor. Im Gegensatz hierzu pausten die meisten anderen Barockmeister ihre in Originalgröße ausgearbeiteten Figuren auf den nassen Verputz auf, indem sie die Konturen mit dem Pinselstil durchdrückten.“ In Hinblick auf die bereits angesprochene Frage der Verwendung eines Kartons könnte das von Manz beschriebene Vorgehen, eine genaue Pinselzeichnung auf dem Unterputz anzulegen, darauf schließen lassen, dass Zimmermann auch ohne Kartons gearbeitet hat wie es von anderen Freskanten bekannt ist.³⁹⁸ Zumindest für die Wieskirche schließt auch Pursche die Verwendung eines Kartons aus wie sich, wohl im Gegensatz zu Steinhausen, auch keine Intonacozeichnungen gefunden haben.³⁹⁹

Mögen voll umrissene Figuren als Vorzeichnung in der Intonacoschicht fehlen, so tritt in der letzten, 3 bis 10 Millimeter dünnen Malschicht in figürlichen und gegenständlichen Teilabschnitten im fertigen Fresko die Zeichnung immer wieder hervor, wie es bei Zimmermann oder Melchior Steidl zu sehen ist, etwa um Beine oder Arme gegen angrenzende Gewandteile abzuheben oder Einzelheiten von Gesichtern heraus zu modellieren (Folie 22 a - d). Eine Besonderheit, auf die Richter hinweist, ist die rote Linie in einigen Fresken,⁴⁰⁰ die in Zeichnungen nicht auftritt. Zimmermann hat diese rote Linie wohl bei Johann Anton Gump in Schloß Lustheim (Folie 29 a) und Georg Asam in dessen Tegernseer Fresken gesehen. Hier mag ihm schon sehr früh, zwischen 1701 und 1710,⁴⁰¹ die Bedeutung des Linearen zugewachsen sein, die sich als Element der Bildformung auch im Fresko nicht verliert.

³⁹⁴ Pursche 1992 S. 313.

³⁹⁵ Pursche 1992 S. 318.

³⁹⁶ Abb. bei Pursche 1992 S. 305 Nr. 14.

³⁹⁷ Manz 1954 / 55 S. 80.

³⁹⁸ Nicht alle Freskanten bedienten sich der Übertragungsmethode mittels eines Kartons, Volk 1993 S. 114 nennt C. Tencalla, C.D. Asam, M. Günther F.A. Maulpertsch und J. W. Bergl.

³⁹⁹ Pursche 1992 S. 315.

⁴⁰⁰ Zu der roten Umrisslinie bei Zimmermann s. Richter 1984 S. 67, 74, 82, 103, 107; auch bei Gump ist die rote Linie, allerdings seltener, anzutreffen. Als Beispiele für Zimmermann: Freising Benediktuskapelle 1716; Maria Medingen 1718/22, Steinhausen 1730/31.

⁴⁰¹ Zimmermann stuckierte das Refektorium des ehem. Benediktinerklosters Tegernsee. Thon 1977 S. 286 Kat. Nr. 1, Thon nimmt einen Zeitraum von 1701 bis 1710 für die Arbeiten an.

7.3. Zeichenfläche – Freskofläche.

Anders als bei einem Leinwandbild stellt die Sichtbarkeit der Bildgegenstände in der Großmalerei angesichts der teilweise großen Entfernung zwischen dem Betrachter am Boden und der Malerei in der Höhe eine besondere Herausforderung dar, zum einen für den Bildaufbau, worauf später näher eingegangen wird, zum anderen für die Übertragung des Bildes von der Vorlage auf den endgültigen Bildträger. Bereits im Entwurfsprozess mussten Größe, Platzierung und Anzahl der Bildgegenstände mit Blick auf die Sichtbarkeit im Fresko bedacht werden. Sollten dem Betrachter die Bildgegenstände, vor allem die Figuren, eines Deckengemäldes überhaupt erkennbar sein, setzte dies eine bestimmte Mindestgröße voraus. Dabei spielten Größe und Form der Freskofläche bereits im Planungsprozess eine zentrale Rolle. Je größer die zur Verfügung stehende reale Fläche war, desto größer konnten die Figuren angelegt oder umso mehr Personen und Bildgegenständen aufgenommen werden. Umgekehrt musste bereits bei der Anlage der Malfelder darauf geachtet werden, dass eine gut sichtbare Mindestgröße überhaupt möglich war. Malfeld und Sichtbarkeit begrenzten Größe und Anzahl der aufzuführenden Bildgegenstände, bedingten eine gewisse Bildökonomie, d.h. ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Anzahl der Bildgegenstände.

Die unterschiedlichen Größenverhältnisse zwischen Werkzeichnung und der Decke bzw. Wand, auf der das Fresko entstehen sollte, bedingten, dass die Vorlage auf dem Malgrund in einen größeren Maßstab übertragen wurde. Für diesen Maßstab wurde seit dem 15. Jahrhundert das Dezimalsystem verwendet, wobei die Berechnung in Fuß Maßen erfolgte.⁴⁰² Sollten die einzelnen Bildgegenstände in Entwurf und Fresko in dem gleichen Größenverhältnis aufscheinen, mussten die Quadrate der Gitterung aus der Zeichnung auf den Freskogrund übertragen werden. An Hand der Werkzeichnung „Christus heilt Blinde“ (Kat. Nr. 17) hat Pursche in der Wieskirche festgestellt, dass sich bei der Umsetzung der Quadratur des Entwurfs (40 x 40 mm) in die quadrierte Putzritzung (ca. 300 x 300 mm) unter Berücksichtigung der Hauptachsen des Deckenbildes (ca. 2,30 x 2,80 m) ein Vergrößerungsmaßstab von etwa 1 zu 7 errechnet.⁴⁰³ In Weyarn ist das Chroresko „Martyrium des Paulus“ (Kat. Nr. 8) in 13,50 m Höhe an der Decke des Chorraumes angebracht und misst 4,00 x 5,90 m.⁴⁰⁴ Reichwald hat für die Quadrate im Fresko eine Größe von 30 x 30 Zentimeter ermittelt.⁴⁰⁵ Der Frankfurter Entwurf (Kat. Nr. 8) misst 31,9 x 39,1 cm,⁴⁰⁶ für die Quadrate ergibt sich bei 10 Feldern eine Höhe 31,90 mm und bei 12 Feldern eine Breite der Quadrate 30,07 mm, also etwas kleinteiliger als in der Wieskirche. Daraus ermittelt sich ein Verhältnis der Quadrate des Entwurfes zu denen auf dem Freskogrund von ca. 1 zu 10, d.h. die Quadrate an der Decke sind ca. 10 mal größer als im Entwurf. Unter Einbeziehung der Körpergröße eines Betrachters in die Distanz zum Fresko ergibt sich, dass die Quadrate mit jedem Entfernungsmeter linear um ca. 1 cm vergrößert wurden (Folie 25 a).

Mit zunehmender Entfernung würden die Objekte kleiner und damit immer schwerer sichtbar werden. Um für den Betrachter erkennbar zu bleiben, müssen die Bildgegenstände in der Höhe größer ausgeführt werden. Entsprechend muss bereits bei dem Zeichnen der

⁴⁰² Hierzu s. Koller 1993 S. 112.

⁴⁰³ Pursche 1992 S. 308.

⁴⁰⁴ Maße s. CBD Bd. 3 S. 618.

⁴⁰⁵ Reichwald 1986 Anm. 23.

⁴⁰⁶ Fresko Verhältnis Höhe zu Breite: 0,67, Entwurf Verhältnis Höhe zu Breite: 0,81.

Quadrierung auf dem Malputz berücksichtigt werden, dass mit zunehmender Höhe die Quadrate und damit die Bildgegenstände proportional größer anzulegen sind.⁴⁰⁷ Das Fresko „Christus heilt zwei Blinde“ (Kat. Nr. 17), das in einer Höhe von 11,60 Meter über der Empore angebracht ist,⁴⁰⁸ liegt zwei Meter tiefer als jenes in Weyarn, mit der Folge, dass hier die Quadrate kleiner ausfallen konnten als in Weyarn (Folie 25 b).

Um die unterschiedlichen Größenverhältnissen von Entwurf und Freskofläche für die nachfolgende Überführung in das Fresko sicher und proportionsgerecht sicherzustellen, wurden die einzelnen Bildobjekte aus der Werkzeichnung meist in einen Karton übertragen,⁴⁰⁹ indem sie auf kräftigem Papier mit Kohle in der vorgesehenen Originalgröße vorskizziert und anschließend die Vorskizze mit breitem Pinsel nachgezogen wurde. Auch hier wurde wieder gezeichnet.

7.4. Themenwahl und Bildformat.

Mit dem darzustellenden Bildthema war die Frage verbunden, ob die zur Verfügung stehende Malfläche ausreichte oder überhaupt dafür geeignet war. Nicht jedes Thema passte auf jedes Malfeld, wollte man den optischen Anforderungen des Freskos gerecht werden. Die Darstellung eines Ereignisses wie der Schlacht an der Milvischen Brücke (Kat. Nr. 31) war in kleinen oder schmalen Bildfelder unter der Forderung der Sichtbarkeit kaum zu verwirklichen, allein das Schlachtengetümmel mit einer Vielzahl von Kämpfern und Reitern und die Spannweite der Brücke verlangten nach größerer Breite, die etwa mit der Kuppel in Berbling gegeben war. In Freising Neustift (Kat. Nr. 32) konnten sich nur an der langen Breitseite des Freskofeldes zwei Gruppen von Gläubigen von beiden Seiten eines Hügels dem Kreuz auf der Höhe nähern, in entsprechender Personengröße und ohne die Sichtbarkeit zu beeinträchtigen. Eine Darstellung entlang der Längsachse im Anschluss an die Norbertgruppe hätte ein Zusammenschieben der Szene bedungen, verbunden mit einer wesentlichen Verkleinerung der Figuren und damit die Erkennbarkeit für den Betrachter stark eingeschränkt.

Ein größeres Problem stellten die kleinen Bildfelder dar, die wir in Hohlkehlen oder Nischen finden (Kat. Nr. 29 recto). Der begrenzte Raum schränkt die darstellerischen Möglichkeiten bzgl. der Größe und Sichtbarkeit der Figuren und der Anzahl der Bildgegenstände ein. Dem begegnet Zimmermanns mit einer generellen Zurückhaltung, die Bildfelder mit einer Vielzahl von Personen zu überladen, ein Vorgehen, in dem er sich durch Georg Asam und Jacopo Amigoni bestätigt sehen konnte.⁴¹⁰ Selbst wo die literarische Quelle mehrere Beteiligte verlangen würde, beschränkt sich Zimmermann auf wenige Figuren, wie in einigen der Hochwandfresken von St. Peter (Kat. Nr. 20, 21, 25). Offenbar gibt er der ästhetisch ansprechenden Ausformung der einzelnen Figur, einer leichten Verständlichkeit

⁴⁰⁷ Koller 1993 S. 113 f hat dies anschaulich dargelegt.

⁴⁰⁸ CBD Bd. S. 604.

⁴⁰⁹ Zur Verwendung von Kartons s. Hamacher 1987 S. 203; Schawe 1998 S. 29 f. Die feine Durchlöcherung in der Umrisslinie des Kartons, durch die meist mit Kohlenstaub die Umrisse auf den Malgrund fixiert oder die Linien in den weichen Grund eingedrückt wurden, gewährleistete zusammen mit der auf dem Karton angebrachten Quadrierung eine präzise Platzierung im Malfeld. Da von Zimmermann bisher keine Kartons gefunden wurden, kann auch nicht beurteilt werden, ob und in welchem Umfang er solche verwendet hat.

⁴¹⁰ Langenstein 1983 S. 94, 96.

für den Betrachter und der Konzentration auf die thematische Kernbotschaft den Vorzug gegenüber einer präzisen Quellenwiedergabe.

Um dennoch auch in kleineren Bildflächen eine aussagekräftige Darstellung sicher zu stellen, bedient sich Zimmermann verschiedener, altbewährter Mittel. Ist für eine größere Anzahl von Beteiligten nicht genügend Platz, um sie in voller Größe aufscheinen zu lassen, vergrößert er die Personenzahl durch mehr oder weniger große Überschneidungen, ohne das Raumangebot zu überschreiten.⁴¹¹ Der Zusammenhang zwischen Form der Freskofläche und Bildanlage wird deutlich, blickt man auf mögliche Anregungen für die eher konventionellen Darstellungen der Kreuztragung, zum Beispiel auf Christoph Schwarz's Kreuztragung (Folie 70 b), die Hans von Aachen vollendete, wie auch dessen eigene „Kreuztragung“ (1587; Folie 70 c).⁴¹² In diesen Beispielen ermöglichte die querformatige Malfläche, dass sich der Kreuzzug auf einer flachen Ebene bewegt und eine figurenreiche Szenerie das Geschehen als historisches Ereignis veranschaulicht. Dagegen erlaubte die hochformatige Fassung von Kat. Nr. 37 nur eine sehr geringe Anzahl an Protagonisten. Um eine inhaltlich nachvollziehbare Darstellung mit den dafür notwendigen Personen – Christus, die Frauen, Schergen – zu erreichen und zugleich die Dramatik des Geschehens fassbar zu machen, griff Zimmermann auf einen diagonalen, steilen Anstieg zurück, den er offenbar in Rubens' themengleichen Werk gefunden hatte, wie auch die Gruppierung der beiden Frauen am linken Bildrand und die Positionierung des Johannes, von dem nur das Gesicht gezeigt wird, bestätigen (Folie 70 a).⁴¹³

Der Vergleich mit Rubens lässt erkennen, dass der Flame einen steileren Anstieg wählt, wobei ihm das günstigere Format entgegenkam. Wenn auch weniger ausgeprägt folgt Zimmermann in seiner Werkzeichnung der Aufwärtsbewegung, die den beschwerlichen Weg hinauf zur Schädelstätte andeutet. Mit der sich daraus ergebenden diagonalen Anlage des Bildes gewinnt er Raum in der begrenzten Fläche für den aufwärts zerrenden Henker. All das weist darauf hin, dass Zimmermann die durch die Platzverhältnisse begrenzte Anzahl und Größe der Personen und damit deren Sichtbarkeit in seine Überlegungen bereits im Entwurf mit einbezog.

7.5. Schwierigkeiten der Übertragung.

Da es kaum möglich war, die realen Verhältnisse an einer Decke oder Wand in den Entwurf auf Papier wirklichkeitsgerecht einzuarbeiten, ist es verständlich, dass es mit fortschreitender Realisierung des Freskos zu Abweichungen von der ursprünglichen Werkzeichnung kam. In vielen Fällen konnte der Freskant das Bild nicht einfach vom Blatt auf den Freskogrund, lediglich vergrößert, abzeichnen, sondern war gezwungen, den Entwurf während der Übertragung den realen Verhältnissen anzupassen. Es musste dann „an der Decke selbst „„nachkonstruiert““⁴¹⁴ werden, wie etwa in Kat. Nr. 27, wo

⁴¹¹ In dem Entwurf für Dietramszell (Kat. Nr. 12) erscheinen einige Apostel nur mit ihren Köpfen, in „Erscheinung Jesu“ (Kat. Nr. 25) werden zwar sechs Apostel abgebildet, aber nur der vorne stehende Johannes und Christus treten in voller Größe mit nur geringer Beschneidung auf.

⁴¹² Kat. Ausst. Wien 2010 S. 20 f, 137. Der Darstellung von Aachens nahe steht Johann von Spillenbergers Darstellung im Passionszyklus der Emporenbilder in St. Anna, Augsburg (1684/86), s. dazu Baljör 2003 S. 229 M 18: den Passionszyklus in St. Anna, Augsburg 1684/86 hat Spillenberger zusammen mit Isaak Fisches gemalt.

⁴¹³ Peter Paul Rubens Kreuztragung ca. 1632. Die Radierung beruht auf einer Ölskizze (University of California, Berkeley Art Museum, Inv. 1966.16), die Paulus Pontius als Vorlage gedient hat.

⁴¹⁴ Büttner 2006 S. 117.

Zimmermann die zunächst vorgesehene Architektur vollständig veränderte und die Figur „Asien“ in der Freskofassung, abweichend von der Vorlage, von mehreren Personen umgeben wird, was eine Neufassung auf der Malfläche notwendig machte. Manche Einzelheiten wie Gewanddetails, Heiligensymbole etc. mussten eben vor Ort, direkt unter der Decke oder vor der Wand mit Pinsel oder Zeichenkohle nachgearbeitet oder ergänzt werden.⁴¹⁵ Selbst als Putz und Kalk bereits abgebunden hatten, nahm Zimmermann noch Korrekturen mit dem Pinsel vor. Schatten oder Falten in den Gewändern betonte er durch kräftigte Farbflächen, retuschierte zeichnend Einzelheiten an Figuren etwa im Gesicht, wo Details mit Pastellkreide nachgezogen oder durch stärkeres Herausarbeiten von Schattierungen malerisch hervorgehoben wurden.⁴¹⁶ Selbst in freskierten Endfassungen finden sich Zeichenelemente, wie in der rückwärtigen Reitergruppe im Martyrium des Heiligen Bartholomäus in der Karthausenkirche Buxheim, die monochrom und teilweise skizzenhaft ausgeführt, „mehr gezeichnet als gemalt“⁴¹⁷ sind (Folie 23). Auch in dem Fresko „Petrus heilt Kranke“ (Folie 18) erinnert die schattenhaft stehende Figur im Hintergrund an die Lavierung, mit der sie in der Zeichnung angedeutet ist (Kat. Nr. 28).

7.6. Inkongruenz von Zeichenfläche und Freskogrund.

Ein Vergleich der Verteilung der Bildgegenstände, insbesondere der Figuren, in der Bildfläche und ihrer Größe im Verhältnis zu dem jeweiligen Zeichen – bzw. Malfeld, bestätigt, dass Zimmermann im Allgemeinen eine weitgehende proportionale Übereinstimmung in den Werkzeichnungen und Fresken erreicht hat. In einigen Entwürfen entspricht die Zeichenfläche in ganz unterschiedlichen Ausprägungen nicht dem vorgesehenen Freskofeld (Kat. Nr. 13). Welche Schwierigkeiten aus der Inkongruenz von Zeichenfläche und Freskogrund insbesondere bei gewölbten Flächen auftreten können, wird an Zimmermanns „Himmelfahrtfresko“ im Würzburger Neumünster sichtbar. Dort zwangen die gegenüber dem Entwurf (Kat. Nr. 9) gestreckteren Maße des Deckenbildes⁴¹⁸ Zimmermann zu einem größeren Vordergrund, wodurch der in den Himmel auffahrende Christus näher an den oberen Rand gerückt und der Himmelsraum über ihm mit einem zunächst nicht vorgesehenen Puttenreigen gefüllt wurde.⁴¹⁹ In dem themengleichen Fresko in Andechs (1751/52) hat er diesen Fehler zwar vermieden, doch lässt dort der zu tief in der Mitte angelegte Christus den Eindruck der Entrücktheit nicht recht aufkommen.

Das Fresko mit der Gründung von Prémonté in Fresing Neustift ist 18,10 Meter lang und 11,90 Meter breit; die entsprechenden Maße der Werkzeichnung (Länge x Breite)⁴²⁰ sind 117,7 x 86,9 cm. Setzt man die Maße von Fresko und Entwurf in ein Verhältnis zueinander, ist das Fresko 15,4 mal länger als der Entwurf, für die Breite ergibt sich ein Verhältnis des 13,7 fachen. Das Verhältnis von Länge zu Breite im Fresko ist 1,52, in der Werkzeichnung

⁴¹⁵ Pursche 1992 S. 318.

⁴¹⁶ Allgemein hierzu und insbesondere zur Verwendung von Pastellstiften Pursche 1992 S. 320.

⁴¹⁷ Richter 1985 S. 27.

⁴¹⁸ Röhlig 1947 (1) S. 80 f; Einzelheiten s. im Katalog Nr.9.

⁴¹⁹ Röhlig 1947 (1) S. 80; Ein ähnliches Problem hatte offenbar Melchior Steidl in der Schönbergkirche in Ellwangen, wo die Figuren im Verhältnis zur Bildfläche proportional um einiges kleiner sind als im Entwurf, mit der Folge, dass Steidl zusätzlich weitere Figuren einfügen mußte, s. dazu Strasser 1999 S. 18.f

⁴²⁰ CBD Bd. 6 S. 175 - 187. Mit Blick auf das große Fresko wird hier statt von Höhe und Breite von Länge und Breite ausnahmsweise gesprochen.

1,35, das Fresko ist also gestreckter als der Entwurf, der sich breiter ausnimmt.⁴²¹ Die Folge ist, dass die Baumgruppe in der rechten unteren Ecke in der Zeichnung noch senkrecht zum Betrachter der Hauptgruppe steht, während sie im Fresko, da es schmäler ist, bereits verkleinert in die Rundung eingepasst werden musste und für den Betrachter ins Bild kippt. Es bleibt unklar, weshalb Zimmermann die Form der Freskofläche nicht der Werkzeichnung zugrunde gelegt hat, die engen konkaven Einbuchtungen an der Ost- und Westseite in der Form der Zeichenfläche nicht berücksichtigte.

Welche Folgen die Inkongruenz der Flächen von Fresko und Werkzeichnung haben kann, zeigt sich auch in Emmering. Das Verhältnis von Höhe zu Breite ist bei Fresko (1,26) und Entwurf (1,28) nahezu identisch. Doch legt Zimmermann die Werkzeichnung (Kat. Nr. 13) breit, queroval (Größe: 43,3 x 55,8 cm) an, dagegen hat man sich offenbar später für ein hochovales Fresko (4,60 x 3,65 m) entschieden. Die Folge ist, dass Teile der Treppe am rechten Bildrand verkürzt werden mussten und der Tisch neben Simon sowie der Vorhang im Fresko nicht mehr auftauchen. Hatte in der Zeichnung die zentrale Gruppe das Bild noch bis zur Mitte belegt, wird sie im Fresko auf das untere Drittel verwiesen, zugleich aber die Säule am linken Bildrand deutlich verlängert, dadurch den hochovalen Höhenzug verstärkend. Bei wortgetreuer Umsetzung des Entwurfes in das Fresko wäre über der zentralen Szene mit dem Marienmonogramm ein großer Leerraum entstanden. Im Fresko erscheint nun statt des Monogramms der ins Bild gezogene große Engel und die Dreifaltigkeit, die nahezu zwei Drittel der Bildfläche ausfüllen. Auch andere Freskanten verfehlten die richtigen Größenverhältnisse in Werkzeichnung und Fresko wie Strasser an einer Reihe von Beispielen Melchior Steidls deutlich macht: „Im Fresko sind die Figuren im Verhältnis zur Bildfläche um einiges kleiner, wodurch noch weiteres „Füllmaterial“ benötigt und die Komposition auseinandergezogen wurde.“⁴²² Auf die daraus folgende Verschiebung des inhaltlichen Akzentes der Darstellung wird im Katalog eingegangen.⁴²³

7.7. Das Problem gewölbter Bildfelder.

Bei einer planen Deckenfläche kann das zu erstellende Fresko in Komposition und Figurenausführung auf der Zeichenfläche so entworfen werden, wie es an der Decke erscheinen soll. Das gilt auch für die perspektivische Anlage sei es als *quadro riportato*, in Schrägansicht oder in *Quadratura*.

Komplizierter wird die Aufgabe, wenn das Fresko für eine gewölbte Malfläche wie Tonnengewölbe oder Zwickel, Pendentive oder eine Kuppel geplant ist, die plane Zeichnung nicht die Wölbung des Malfeldes wiedergeben kann,⁴²⁴ aber in gewölbte Freskomalerei transformiert und „an der Decke selbst „nachkonstruiert“ werden

⁴²¹ Um die proportional identischen Maße wie das Fresko zu erreichen, müsste die Breite des Entwurfes auf 77,3 cm bei gleichbleibender Länge reduziert werden.

⁴²² Strasser 1999 S. 18

⁴²³ Die vorangehenden Beispiele lassen sich noch um den Entwurf für die Chorraumkuppel in St. Peter München (Kat. Nr. 27) ergänzen, der ebenfalls die Freskofläche verfehlt oder die Werkzeichnung (Kat. Nr. 16), die in ein kreisrundes Format eingepasst ist, während sich das Fresko in Wemding, dem es teilweise als Vorlage gedient hat, wie ein zu querovaler Form gequetschter Kreis darstellt. In manchen Fällen passt das Verhältnis von Breite zu Höhe proportional nicht zueinander, wie etwa in Würzburg Neustift (Kat. Nr. 9)

⁴²⁴ Hamacher 1987 S. 146 ff.

müsste.⁴²⁵ Die Wiedergabe gewölbter Deckenflächen in der Werkzeichnung würde bedingen, dass auch die Quadrierung, die Figuren und die Architektur sphärisch verzerrt anzulegen wären. Bei großen Bildfeldern mit umlaufender Szenerie ergäbe sich zudem die Schwierigkeit, dass es in Zimmermanns System nicht wie bei Pozzo einen fixierten Betrachter Standpunkt gibt, sondern das Bild sich je nach Standort unterschiedlich erschließt. Mit Blick auf diese Schwierigkeiten stellt Hamacher fest: „Offenbar hat die Lösung von Problemen, die mit den Wölbungsverhältnissen in Zusammenhang standen, im planimetrischen Entwurf keine oder zumindest eine völlig untergeordnete Rolle gespielt.“⁴²⁶

Hier sind die Möglichkeiten zeichnerischen Vorbereitens erreicht. Betrachtet man die Zeichnungen Zimmermanns, in denen er gewölbte Flächen vorbereitet hat (Kat. Nr. 6, 10, 13, 31,32), gewinnt man den Eindruck, dass er das Problem mit einem tafeldähnlichen Blick, d. h. einem frontalen Standpunkt gegenüber der künftigen Malfläche umgangen hat. In vielen Zeichnungen fallen Hauptpunkt und Augenzentrum zusammen. Selbst wenn Zimmermann die Zeichnungen seiner Zeitgenossen nicht kannte, konnte er dies in deren Fresken beobachten wie bei Georg Asam⁴²⁷, Kendlbacher, Benedikt Albrecht⁴²⁸ oder auch bei Amigoni.⁴²⁹ Auch die „axiale Kompositionsordnung im Sinne der Tafelmalerei“⁴³⁰ des Deckengemäldes von Johann Andreas Wolff in Thalkirchen könnte für den jungen Zimmermann eine frühe Anregung für die Lösung der mit gewölbten Flächen verbundenen Probleme gewesen sein. Doch geht Zimmermann nicht immer konsequent vor. Während die Figuren in den Zeichnungen wie in einem Stafeleibild auf sichtlich oder in nur leichter Untersicht ausgeführt werden, versucht er bei Architekturteilen am Rande des Bildfeldes perspektivische Verzerrung im Entwurf zu berücksichtigen (Kat. Nr. 31).

7.8. Stuckieren und Zeichnung.

Für den Stuckateur Zimmermann erschöpfte sich Zeichnen nicht im Entwerfen von Stuckdekoration. Vielmehr musste er das Ornament auf der Wand vorzeichnen (Folie 22 c, 27), um die richtige Platzierung im dekorativen Gesamtzusammenhang sicher zu stellen.⁴³¹

⁴²⁵ Büttner 2006 S. 117. Zu Zimmermanns Übertragungspraxis in der Wieskirche s. Pursche 1992 S. 291 ff. Häfner 2003 S. 427 ff.

⁴²⁶ Hamacher 1987 S. 146 f und Kat. Nr. 1 und 2 führt lediglich eine Zeichnung Christoph Thomas Schefflers (1699 1756) für das Chorfresko in der Jesuitenkirche in Ellwangen auf.

⁴²⁷ Das bei Röhlig 1949 (1) S. 36 erwähnte tafeldähnliche Komponieren Asams mag teilweise Vorbild für Zimmermanns Bildaufbau gewesen sein.

⁴²⁸ Seidl 1990 S. 64: „Kendlbacher und Albrecht behandeln die Deckengemälde bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts konventionell wie Tafelbilder und hielten sich eng an die dem jeweiligen Thema entsprechende Bildtradition“ und Seidl 1990 S. 80 spricht von einer traditionellen, tafeldähnlichen Behandlung der Malfläche.

⁴²⁹ Für die ersten Deckengemälde Amigonis in Deutschland (Ottobeuren: 1719; Badenburg 1719/20 und Schleißheim ab 1720) stellt Holler 1986 S. 118 fest, dass „Amigoni Deckengemälde mit dem Selbstverständnis des Staffelmalers auffasst: kaum eine „sotto-in-su Wirkung“, das Zusammenstellen von frontalansichtigen, vereinzelter Figurengruppen ohne eine deckenfüllende, zusammenbindende Konzeption. Die Figurenbildungen werden von den Ölgemälden übernommen.“ Demgegenüber zeigt uns die Werkzeichnung Kat. Nr. 13, dass Zimmermann mit der Beherrschung der schrägansichtigen Darstellung die tafeldähnliche Orientierung bereits überwunden hatte.

⁴³⁰ CBD Bd. 3 Teil I S. 104: „In der Bildanlage ist eine axiale Kompositionsordnung im Sinne der Tafelmalerei für die Hauptfiguren verbindlich.“

⁴³¹ CBD Bd. 3 Teil I S. 332: In Emmering wurde der ursprüngliche Rokokostuck nach den erhaltenen Umrissen nachgemalt.

Während das Zeichnen hier noch handwerklich geprägt war, wurde er als Stuckator „oder besser gesagt, als Bildhauer, der in Stuck arbeitete“⁴³² und der seine Figuren in Stuck formte, als versierter Zeichner gefordert. Nicht das lineare Dekorelement stellte die Herausforderung dar, sondern die plastische Körperlichkeit der Figuren.

Für das Verständnis seines Zeichenstils wird man Zimmermanns Ausbildung und Erfahrung als Stuckator nicht außer Acht lassen dürfen, zumal gleichzeitige Arbeiten in Stuck und Malerei öfters zusammenfielen und Zimmermann die gleichen Motive in beiden Arbeitsgebieten immer wieder einsetzte.⁴³³ Es ist eine besondere Herausforderung, ja ein anderes Sehen, wenn der Stuckbildner seine Vorstellung von der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität der Zeichenfläche zwingt, seine räumlichen Objekte auf Linie und Fläche reduzieren muss. Das wird deutlich, wenn Zimmermann in einigen Dekorationsentwürfen Figuren aufnimmt, die sicher skulptural ausgeführt werden sollten, aber eher als Fläche aufscheinen (Kat. Nr. 45). In den Altarfiguren im Doppelaltar für Andechs (Kat. Nr. 50) wird dagegen sein Bemühen sichtbar, Skulpturen eine plastische Tiefe zu geben, ganz im Gegensatz zu dem Alternativentwurf von unbekannter Hand,⁴³⁴ wo die Figuren als reine, unlavierte Federzeichnung, als bloße Fläche aufscheinen. Bei aller Unterschiedlichkeit der Dreidimensionalität der Stuckskulptur und der zweidimensionalen Anlage des Zeichnens lassen uns seine Stuckskulpturen und – reliefs fragen, ob und inwieweit diese stuckbildnerische Tätigkeit einen Nachklang in seiner Zeichenkunst gefunden hat.⁴³⁵ Zimmermann hat keine vollrunden Figuren⁴³⁶ geschaffen, sondern sich auf die teilrunde, wandgebundene Stuckskulptur (z. B. in Amberg, ehem. Jesuitenkirche, jetzt Pfarrkirche St. Georg 1718/20; Schloß Schleißheim) und das Stuckrelief beschränkt (Folie 4, 30, 31). Es haben sich zwar Entwürfe für Stuckdekorationen, nicht aber für Stuckskulpturen erhalten, womit ein direkter Vergleich einer „Bildhauerzeichnung“ und einer „Malerzeichnung“ von seiner Hand nicht möglich ist.⁴³⁷ Aber Zimmermann hat immer wieder Formengut gleichermaßen in seinen Stuckarbeiten, im Relief und der Zeichnung verwendet (Folie 12, 32).

Erste Ansätze einer Auseinandersetzung mit der Gestaltung des menschlichen Körpers wird Zimmermann während seiner Ausbildung als Stuckator erfahren haben.⁴³⁸ Schon

⁴³² Schmid 1900 S. 18; Woeckel 1975 S. 43: „In eine ähnliche Kategorie (gemeint ist die Vorzeichnung auf den Steinblock eines Bildhauers) gehört die-zumeist in Rötelfarbe skizzierte Vorzeichnung, wie sie der Bildhauer-Stuckator auf der Wand bzw. auf dem Plafond anbrachte, auf die anschließend der figürliche bzw. ornamentale Dekor von ihm mit Stuko frei angetragen wurde. So entdeckte man bei der vor einigen Jahren durchgeführten Restaurierung der Fassade des Asamhauses in München ganz zufällig, dass E.Q. Asam im Sinne einer Werkvorzeichnung die betreffenden Partien mit Rötelfarbe vorskizzierte.“

⁴³³ Die Rotondi in den Zwickeln in St. Peter entsprechen thematisch den Fresken an den Hochwänden Die Pieta am Chorbogen in Buxheim (1711/12), eine halbrunde Stuckarbeit wurde für das Deckenfresko in Vilgertshofen gleichen Themas (1721) als Vorlage verwendet. Aber auch Details wie Helme werden in Stuck und Malerei / Zeichnung gleichermaßen eingesetzt.

⁴³⁴ S. abgelehnte Entwürfe.

⁴³⁵ Waagen 1932 S. 74.

⁴³⁶ Ausnahme bildet das Fragment eines vollrunden Kruzifixcorpus, das Teil der Stuckausstattung war, die Zimmermann 1730 für das ehem. Augustinerchorherren Beyharting geschaffen hat. BNM Inv. Nr. 65 / 54; BNM 1966 S. 240, Abb. 12; Bauer 1985 S. 314; Thon 1977 Kat. Nr. 46 a.

⁴³⁷ Allgemein zum Verhältnis von Bildhauerzeichnung zur Malerzeichnung s. Meder 1919 S. 366, Hutter 1966 S. 78 ff, Woeckel 1975 S. 41 f.

⁴³⁸ Lampl 1980 S. 106: „Ein Kennzeichen Johann Zimmermanns gegenüber seinen Wessobrunner Vorgängern und Kollegen ist eine bei ihm relativ früh entwickelte figurale Meisterschaft.“

früh⁴³⁹ in Buxheim (ab 1711) und Schliersee (1714) treten gemalte und stuckierte Figuren nebeneinander auf. Die Reliefs in Ottobeuren, die Stuckfiguren im Treppenhaus im Neuen Schloß Schleißheim, die Atlanten im ehem. Palais Holnstein, die Apostelfiguren in St. Georg in Amberg oder die Figuren in den reichen Zimmern der Münchener Residenz und der Amalienburg lassen sein ausgeprägtes Formenverständnis für Volumen und Proportionen einer Skulptur erkennen. Deutlich tritt seine Fähigkeiten hervor, Körperbau und Körperhaltung, Gestik und Kopfwendungen in plastische, bewegte Form zu binden und die menschliche Figur in der wenngleich begrenzten Dreidimensionalität der wandgebundenen Stuckskulptur auszuformen (Folie 30, 31). Selbst im Fresko handelte er noch „reliefhaft“ als Stuckator, wie die von Pursche beschriebene Neigung Zimmermanns unterstreicht, Faltenstege u. ä. im Fresko durch entsprechende Modellierung der Malgrundmasse erhöht, d.h. reliefhaft herauszuheben.⁴⁴⁰

Schlägt sich für den Maler die Raumgrenze eines Bildgegenstandes in der Linie nieder,⁴⁴¹ so erfolgt eine lineare Erfassung des wandgebundenen Reliefs dort, wo der einzelne Bildgegenstand mit der Wand bzw. dem Reliefgrund verbunden ist. Um die Platzierung der in Antragsstechnik aufgebrauchten Bildgegenstände auf dem Reliefgrund festzulegen, umzeichnete der Stuckator den Umriss auf dem Bildträger, also etwa der Wand und markiert damit die Stelle, an der die einzelnen Bildelemente sich von dem flachen Stuckgrund lösen und plastisch heraustreten. Damit näherten sich das Zeichnen auf dem Reliefgrund und dem Papier einander an, zumal das Relief wie das Bild nur aus einer Ansicht frontal erfahrbar ist.⁴⁴² Ähnlich verhält es sich mit der Stuckplastik: hier musste auf der leeren Wand der Umriss der Figur zumindest angedeutet werden, um ihre Platzierung und den von ihr beanspruchten Platz, auch im Zusammenspiel mit anderen Dekorelementen festzulegen. Dagegen nutzte eine Binnenzeichnung auf der Wand angesichts der dreidimensionalen Plastizität der Stuckfiguren nichts. Zimmermanns Betonung der Linie, sein Verständnis der Umrisslinie mit dem konturierenden Erfassen des Körpervolumens entspringen zu einem guten Teil seiner plastischen Arbeit als Stuckbildner von Reliefs.

Das Relief erlaubte nur eine begrenzte Tiefenstaffelung, ließ nur das eng geschichtete Hinter – und Übereinander weniger flächiger Bildelemente zu. Durch geschickte Staffelung und Überschneidung, durch perspektivische Verkürzungen, vor allem Verkleinerungen konnte trotz begrenzten Platzes in den Stucktondi Raumtiefe gewonnen werden, eine Erfahrung, die zur Umsetzung perspektivischer Regeln in Zimmermanns Entwürfen beigetragen haben wird. Die in die Tiefe gestaffelten Architekturelementen wie Säulen, konkav gewölbten Balustraden, die schräg sich rasch in die Tiefe verkürzenden Gebälke und Bögen und die hinter einander geschichteten Figuren(gruppen) lassen erkennen, wie sich Zimmermanns Verständnis für den Bildraum aus reliefhafter Schichtung entwickelt hat. Nur die abnehmende Schärfe und luftperspektivische Effekte konnte er aus dem Relief nicht erfahren.

⁴³⁹ In Markttrettenbach (1707) hatte Zimmermann zuvor auch stuckiert und freskiert, aber in den Chorfresken erscheinen keine Figuren, Richter S. 5 ff.

⁴⁴⁰ Pursche 1992 S. 318.

⁴⁴¹ Meder 1919 S. 364: „Wie der Bildhauer sucht auch der Maler die Linienzüge auf, die den plastischen Stoff umgeben, der Maler bestimmt die gleichen Linien, doch in Verbindung mit Schatten und Licht, Farbe und Verkürzung.“

⁴⁴² Meder 1919 S. 361.

Zimmermanns Neigung zu plastischer Körpermodellierung und flächigem, reliefartigen Bildaufbau ohne große räumliche Tiefe wurde daher immer wieder mit seiner Erfahrung aus der Beschäftigung mit Stuckreliefs in Verbindung gebracht.⁴⁴³ Die Zeichnung „St. Nikolaus und die Parzen“ (Kat. Nr. 34) lässt in der Staffelung der Figuren und des Hintergrundereignisses des Schiffbruches erkennen, wie er diese Überlegungen in der Zeichnung umgesetzt hat. Wie die glatte Wand im Relief den Hintergrund bildet, wird Bildräumlichkeit „in den Fresken Zimmermanns nur noch als atmosphärische Hinterlegung der Szenerie erscheinen, gebildet als heller Reliefhintergrund“.⁴⁴⁴ Hier mag der Einfluss Jacopo Amigonis durchscheinen.

Bis zu seinem frühesten figuralen Stuckrelief im Chorbogen der Karthausenkirche in Buxheim (um 1711/12)⁴⁴⁵ hatte er ornamentale Stuckarbeiten geliefert, praktisch parallel dazu auch nur schlichte „Bildchen“ freskiert. Auffallend ist, dass die Hinwendung zum Stuckrelief, die in Ottobeuren und Maxlrain eine wesentlich stärkere bildhafte Ausprägung erfährt,⁴⁴⁶ zeitlich mit den großen Fortschritten zusammenfällt, die Zimmermann in der Freskomalerei in Buxheim erkennen lässt. Offenbar vollzog sich die künstlerische Entwicklung Zimmermanns bis zu einem gewissen Grade im Austausch zwischen seinen beiden wichtigsten Arbeitsgebieten. Gruppierte er in Ottobeuren (Folie 4, ab 1714)⁴⁴⁷ in den von Engeln getragenen Relieftondi „Figuren in Tiefenstaffelung vor raumlosen Hintergrund, in einer Landschaft oder einem von Architekturteilen begrenzten Raum“⁴⁴⁸, konnte er auf einen Bildaufbau zurückgreifen, den er bereits zuvor in den Fresken in Buxheim (ab 1710 - 1713) realisiert hatte. Jahre später, in der Auseinandersetzung mit der Gestaltung der Pieta im Vilgertshofener Fresko waren ihm die Erfahrungen mit der Stuckarbeit gleichen Themas aus Buxheimer Tagen hilfreich (Folie 5 a, b).

7.9. Rahmen und dekoratives Umfeld.

Die Doppeltätigkeit als Stuckator und Freskant führt uns zu der Frage, inwieweit Zimmermann das dekorative Umfeld in seine Entwurfsarbeit für Fresken mit einbezogen hat. Dies wird am Rahmen deutlich, dessen Funktion sich nicht allein auf die Begrenzung des Malfeldes beschränkt, sondern der ein wichtiger Teil des Zimmermannschen Dekorationssystems ist.⁴⁴⁹

⁴⁴³ Bauer 1985 S. 66 sieht einen Zusammenhang von Stuckrelief und Zimmermanns Vorstellung vom Bildraum: „Das Verhältnis der figürlichen Darstellung zum Bildgrund lässt an Bildreliefs denken, die Zimmermann (ab 1715) in Ottobeuren fertigte oder im Apollozimmer in Maxlrain (1715). In Buxheim ist Zimmermann noch um einen Bildraum bemüht, der aus dem Verhältnis vollplastischer Figuren zueinander, vor allem aber aus der Staffelung nach der Tiefe entsteht. Das ist in Schliersee aufgegeben. Bildräumlichkeit wird in Zukunft in den Fresken Zimmermanns nur noch als atmosphärische Hinterlegung der Szenerie erscheinen, gebildet als heller Reliefhintergrund.“ Röhlig 1949 (1) S.17 spricht von einer für Zimmermann charakteristischen reliefmäßigen Schichtung.

⁴⁴⁴ Bauer 1985 S. 66.

⁴⁴⁵ Thon 1977 S. 193.

⁴⁴⁶ Zur Entwicklung des Stuckreliefs in Bayern s. Thon 1977 S. 193 ff.

⁴⁴⁷ Thon 1977 S. 41 und Abb. 20 und 21. Die Pieta am Chorbogen in Buxheim (1711/12), eine halbrunde Stuckarbeit wird für das Deckenfresko in Vilgertshofen (1721) gleichen Themas als Vorlage verwendet worden sein.

⁴⁴⁸ Thon 1977 S. 194.

⁴⁴⁹ Zur Bedeutung des Rahmens als Teil des Dekorationssystems im 18. Jahrhundert statt vieler s. Bauer 1985 S. 31 ff; Büttner 2006 S.119: „Die Verbindung von stuckiertem Rahmensystem und Fresko ist

Zimmermanns Verständnis der Funktion des Rahmens wird deutlich, wenn man es mit dem Rahmensystem vergleicht, das Johann Anton Gump, zusammen mit Antonio Maria Bernardi, Giovanni Trubillio und Francesco Rosa im alten Schloß Schleissheim geschaffen hatte und das Zimmermann sicher gekannt hat. Dort wird die Gewölbefläche mit architektonischen, figuralen und ornamentalen Elementen gegliedert und umschließt ein in verschiedenen gerundeten Formungen ausgeführtes Mittelbild (Folien 29 a, b).⁴⁵⁰ Ein solches gemaltes, das Bild umfassendes Rahmensystem, das zugleich Teil des Bildes ist, findet sich bei Zimmermann nicht.⁴⁵¹

Hier liegt ein unterschiedliches Verständnis der Funktion der Dekoration vor, das nicht nur durch die teilweise andere handwerkliche Ausrichtung der beiden Künstler begründet ist.⁴⁵² Gump sah das rahmende Umfeld und das Bild als Einheit, in der Rahmensystem und das zentrale Bild auch thematisch aufeinander bezogen waren. Anders Zimmermann, der den Rahmen nicht als Teil des Bildes sondern des Stuckdekorationssystems der Innenausstattung auffasste, mit dem der Rahmen, anders als das Fresko, schon durch das gleiche Material verbunden war.⁴⁵³ Dem entspricht, dass auch andere, zum Teil noch weitergehende Lösungen wie Cosmas Damian Asams Fresken in der Münchener Dreifaltigkeitskirche oder Melchior Steidls Arbeiten in der Bamberger Residenz bei Zimmermann keinen Nachhall fanden (Folien 29 c, 53 g).

Wie oben bereits angesprochen,⁴⁵⁴ hat Zimmermann die Zeichenfläche der meisten seiner Werkzeugzeichnungen im Umriss der geplanten Malfläche des Freskos angeglichen. Dekorative Einzelheiten des geplanten Rahmens oder der umgebenden Architektur fehlen fast immer wie zum Beispiel in „Hl. Jakobus als „Maurentöter“ (Kat. Nr. 11), wo das Malfeld zwar mit einem einfachen, unterschiedlich starken Federstrich genau umrissen wird, der geplante, aufwändige Stuckdekorrahmen sich daraus aber nicht entwickeln lässt. Bei hochwangigen Rahmen, die weit über den Bildrand hinausragen, schaut der Betrachter durch den Rahmen wie durch einen „Guckkasten“ auf ein dahinter liegendes Bild.⁴⁵⁵ Man würde erwarten, dass Zimmermann einen solchen Effekt zum Beispiel in der Pinselskizze für „Astronomia und Urania“ (Kat. Nr. 30) berücksichtigt hätte. Aber auch hier fehlt jeglicher Hinweis auf die Rahmung, obwohl das Fresko in einen aufwändigen, tief kragenden, teilweise vergoldeten Stuckrahmen gefasst ist. Soweit ersichtlich hat Zimmermann nur zweimal den Rahmen in seinen Bildzeichnungen berücksichtigt: zum einen in Kat. Nr. 12, wo der Ansatz eines Ornamentes erkennbar ist, dem in der fertigen Fassung die vier, in das

als Hauptstrang der Entwicklung der Deckendekoration in Süddeutschland zu bezeichnen.“ Bauer 1985 S. 31: „Die Bildfelder sind nicht mehr so sehr von der Architektur bereitgestellt und gerahmt, sie entstehen vielmehr durch den Stuck (...) Mehr als zufällig dürfte es sein, dass Zimmermann seine Bildfelder selber ausmalt. Diese werden weniger von der Architektur, als von der Stuckierung bestimmt.“

⁴⁵⁰ Grundlegend zu den Fresken in Schloß Lustheim s. Berg 1968 S. 86-102. Allgemein zu den Fresken in Schloß Lustheim Gangl 1989 Teil 1 S. 24-43, Teil 2. Kat. Nr. 10, 11; CBD Bd. 3 Teil 2 S. 449 ff.

⁴⁵¹ In der Renatuskapelle in Schloß Lustheim hatte Gump 1687 mit seinem ersten sakralen Fresko eine Zimmermann entsprechende Rahmenlösung gefunden.

⁴⁵² Richter 1984 S. 102 sieht keinen Wiederhall dieses Rahmensystems in Lustheim mit seinen perspektivischen und illusionistischen Möglichkeiten bei Zimmermann.

⁴⁵³ S. dazu oben 7.9. Rahmen und dekoratives Umfeld.

⁴⁵⁴ S. oben 7.3: Zeichenfläche-Freskofläche.

⁴⁵⁵ Büttner 2006 S. 116.

Bild auslaufenden Enden der Rocaillen entsprechen; zum anderen in Kat. Nr. 32, wo die Goldränderung des Freskorahmens farblich ausgeführt wird.

In einigen wenigen Fällen zeichnet Zimmermann den Entwurf „rahmenlos“, d.h. ohne dass die Zeichenfläche linear begrenzt und die Rahmenführung des geplanten Freskoformates zumindest angedeutet wird. (Kat. Nr. 7, 8, 42). So fehlt in den beiden Entwürfen für die Chorfresken in Weyarn (Kat. Nr. 7/8), der Rahmen obwohl die Zeichnungen genau umgesetzt wurden. In dem Entwurf „Gerlach von Valkenburg“ (Kat. Nr. 29 a) ist der Rahmen markiert, die Darstellung also bereits auf das mit dem Rahmen markierte Freskofeld ausgerichtet, ein Hinweis darauf, dass trotz der frühen Bildentwicklung – die Quadrierung fehlt⁴⁵⁶ – die Übertragung auf den hier fest umrissenen endgültigen Bildträger beabsichtigt war.

Auch ohne in den Entwürfen auf Einzelheiten der dekorativen Ausformung des Rahmens einzugehen, konnte Zimmermann sich eine präzise Vorstellung von der Platzierung des Bildes und seine Einbindung in das ornamentale Umfeld, insbesondere die Rahmung machen.⁴⁵⁷ Er wird nicht etwas entworfen haben, was dann nicht in die zur Verfügung stehende Fläche passte oder gar von Dekorationsteilen verdeckt werden würde. Wesentliches ergibt sich zum Teil aus den Zeichnungen selbst. In einigen Fällen sind künftige Rahmenteile oder figurale Dekorationselemente, die in das Bild hineinreichen sollen, durch „Leerstellen“ berücksichtigt, indem entsprechende Abschnitte in der Zeichnung frei gelassen werden. Ragen Dekorelemente in das Bild hinein, achtet Zimmermann darauf, dass nur solche Motive betroffen werden, die das Verständnis des Bildinhaltes nicht beeinträchtigt. In dem Entwurf für die „Enthauptung des Paulus“ in Weyarn (Kat. Nr. 8) wird allein der linke Baum teilweise von dem Rahmendekor überlagert, ohne dass dadurch das eigentliche Handlungsgeschehen berührt wird.⁴⁵⁸ Die auf Voluten sitzenden Putten greifen in das Bild hinein,⁴⁵⁹ beschneiden aber in keinerlei Weise wesentliche Bestandteile des Geschehens, also insbesondere nicht die Figuren. (Kat. Nr. 7, 8) In der Zeichnung sind die entsprechenden Stellen frei gelassen.⁴⁶⁰

Zimmermann hat seine Vorstellungen von dem Zusammenwirken von Malerei, Architektur und Stuckdekor, von „Stockherthorerarbeit, unnd Mallerey“⁴⁶¹ in separaten Entwürfen entwickelt. Zumindest im Entwurfsstadium hat er Bild und umgebendes Dekor in der künstlerischen Bewältigung als zwei separate Arbeitsvorgänge behandelt,⁴⁶² was in der

⁴⁵⁶ Zu der Bewertung einer fehlenden Quadrierung s oben 6.6.

⁴⁵⁷ Bauer 1985 S. 32: „Gleichzeitig mit der Entwicklung Johann Baptists zu einem guten Freskanten wird in seinem Schaffen dem Bildfeld ein Primat innerhalb eines größeren Zusammenhangs eingeräumt.“

⁴⁵⁸ Weitere Beispiele: In „Astronomia und Urania“ (Kat. Nr. Nr. 33) konzentriert sich Zimmermann ausschließlich auf die beiden Hauptfiguren ohne jede Begrenzung des Zeichnungsfeldes. Da die beiden Figuren den Rahmen nicht vollständig ausfüllten, fügte er am rechten Bildrand noch eine größere Konsole ein, die im Entwurf kaum sichtbar ist.

⁴⁵⁹ So heißt es in dem Vertrag mit dem Kloster Weyarn von 1729: „Erstlich ist ordentlich auf die zu Pappir gebracht vorgewisene Motelln und Abrüs vor das ganze Stüffts Gottshaus mit Einschluß des Mahlens unwiderruenfflich pactiert worden ...“ Thon 1977 S. 313 Kat. Nr. 45.

⁴⁶⁰ In ähnlicher Weise ist Zimmermann in dem Entwurf „Aufrichtung des Kreuzes Petri“ (Kat. Nr. 7) vorgegangen. Einzelheiten bei Kat. Nr. 7.

⁴⁶¹ So z. B. in Landshut Seligenthal, zu den Quellen s. Thon 1977 Anm. 610.

⁴⁶² Eine zusammenfassende Darstellung von Freskoschmuck und der dekorativen Ausgestaltung des realen Raumes war im Entwurfprozess praktisch nicht zu leisten. Die Entwürfe von Guibal und

separaten zeichnenden Werkvorbereitung für die Freskanten und Stuckateure seinen Niederschlag fand.

Diese Trennung erfolgte offensichtlich vor allem aus praktischen, handwerklichen Überlegungen.⁴⁶³ Die Werkzeichnungen für Fresken waren Vorlagen für die Maler bzw. Freskanten, nicht für die Stuckateure, für die separate Entwürfe gefertigt wurden, wie wir sie z. B. aus den Quellen für Schliersee und Weyarn kennen, wo Zimmermann für die dortigen Stuckarbeiten gezeichnete Vorschläge liefern musste.⁴⁶⁴ Die Arbeitsteilung unter seinen Werkstattmitgliedern ließ eine Vermengung der Tätigkeiten in den Entwürfen zumindest als unpraktisch erscheinen. Die Quadrierung auf den Werkzeichnungen war für die Stuckateure unbrauchbar. Die Übertragung geplanter Stuckelemente wurde direkt auf den dafür vorgesehenen Flächen markiert (Folien 27, 28) wie denn auch die Entwürfe für Stuckarbeiten keine Quadrierung zeigen, diese hätte für die Übertragung nur bedingt geholfen.

Neben der Trennung von Bildkonstruktion und Farbe bestätigt die Vernachlässigung des Rahmens in den Werkzeichnungen die Trennung von Malerei und Dekoration in Zimmermanns Werkvorbereitung. Zimmermann sah das Bild als ein von dem Raumganzen isoliertes selbständiges Element, wie umgekehrt die Stuckausschmückung unabhängig von der Freskomalerei aufgefasst wurde. Dies wird in dem Baumburger Kirchenmodell deutlich, als hier die beiden Freskofelder leer blieben, die Stuckdekoration aber voll ausgeführt wurde (Folie 8 a). Auch in den beiden Altarentwürfen, in denen Skulptur und Dekor sehr detailliert ausgeführt werden, fehlt die Freskomalerei (Kat. Nr. 49, 50).⁴⁶⁵

8. Der Bildaufbau.

Es wurde bereits auf einige Konsequenzen eingegangen, die sich aus der großen Distanz der Deckenmalerei zum Betrachter der gezeichneten Vorlage und die Ausführung im Fresko ergeben.⁴⁶⁶ Dies soll um mögliche Folgen ergänzt werden, die die spezifischen Anforderungen der Großmalerei für den Bildaufbau mit sich bringen.

In Zimmermanns Werkzeichnungen für Fresken baut sich der Bildraum im Allgemeinen in zwei Varianten auf: zum einen ist es ein mehr oder weniger breiter Erdstreifen, der sockelhaft das Mal- bzw. das Zeichenfeld nach unten abgrenzt und häufig leicht ansteigt – wie in den meisten Entwürfen für St. Peter, München – oder es teilweise oder ganz umrandet, zum andern eine durch mehrere Stufen erreichbare Plattform, eine Treppenformation, die in eine nach hinten leicht geneigte oder auch ansteigende Bildbühne übergeht, auf der die thematisch wichtigsten Figuren agieren (z. B. Kat. Nr. 4, 6, 12, 13, 28), verbunden mit einer maßvollen schrägansichtigen Bildanlage. Die Bedeutung der Treppenanlage für den Bildaufbau⁴⁶⁷ dürfte Zimmermann wohl erstmalig bei Georg Asam erkannt haben, etwa in der „Anbetung der Könige“ oder dem „Zwölfjährigen Jesus im

Matthäus Günther, die sich auf den aufwändig gestalteten Rahmen beschränkten (Folie 20) waren eher die Ausnahme.

⁴⁶³ Bei Freskanten, die nicht wie Zimmermann mit der Erstellung des Malfeldes betraut waren, findet sich häufiger die Einbeziehung des dekorativen Zusammenhanges, zum Beispiel bei Matthäus Günther, der des öfteren die Rahmung genau ausführte. Hamacher 1987 S.27 und 35, Stalla 1988 S. 146 ff.

⁴⁶⁴ Den ganzen Wortlaut des Vertrages s. Anhang.

⁴⁶⁵ Beachte dazu auch. Kat. Nr. 44: „Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin.“

⁴⁶⁶ S. oben 7.3. Zeichenfläche - Freskofläche.

⁴⁶⁷ Langenstein 1983 S. 96 ff.

Tempel“ (Folie 34 b, 42 b) im Mittelschiff der Klosterkirche in Tegernsee. Hier bot sich eine Lösung für die „optische Erschließung des Tiefenraumes“ an,⁴⁶⁸ wie ein Vergleich mit Kat. Nr. 4, 6, 12, 28 zeigt. Asam selber hat auf Anregungen durch Veronese zurückgegriffen.

In den Altarblättern bleibt Zimmermann einem konventionellen Bildaufbau, mit einer sich nach oben aufbauenden, meist dreistufigen Personenstaffelung verpflichtet. Der untere Bildrand wird mit irdischem Personal besetzt, in der Mitte die Heiligen und den oberen Abschluss bilden die Vertreter der himmlischen Welt. Als Beispiele sei auf den Berliner Entwurf (Kat. Nr. 3) und das Altarblatt für St. Blasius (Kat. Nr. 15) verwiesen.

8.1. Konzentration auf den Vordergrund.

Die Größe der Figuren und damit ihre Sichtbarkeit im Fresko hängen von ihrer Position im Bildraum ab, mit der Folge, dass die meisten süddeutschen Freskanten die für das Verständnis des Geschehens wichtigsten Protagonisten gut sichtbar auf dem vorderen Bildrand oder den unteren Kuppelrand als Handlungsebene platzierten (Kat. Nr. 27; Folien 11, 14, 35).⁴⁶⁹ Damit gewinnt der Vordergrund im Bildaufbau ein deutliches Übergewicht gegenüber den nachgelagerten Bildebenen. Diesen Aufbau konnte Johann Baptist zum Beispiel bereits bei Georg Asam in Tegernsee (vor 1710) und Benediktbeuern sehen, wo dieser die Figuren auf den Rand des Rahmens platziert (Folie 33 a, 34 a, 42 b) oder in den Fresken Johann Anton Gumpp⁴⁷⁰ in Lustheim (Folie 29 a, b) bzw. in den Ölbildern für die ehemaligen Alexanderzimmer (1682/83).⁴⁷¹ Ebenso hat Melchior Steidl seine Figuren „in einer Ebene ohne größere Tiefenschichtung“⁴⁷² im Vordergrund versammelt. Nikolaus Stuber nutzte eine verhältnismäßig flache, nur gering ansteigende Raumebene⁴⁷³ und positionierte die Szene in einem regelmäßig wiederverwendeten Dreieckschema im Vordergrund.⁴⁷⁴ Jacopo Amigoni, entsprechend seiner venezianischen künstlerischen Prägung, besetzte Bildflächen mit wenigen Gegenständen oder großen Figuren,⁴⁷⁵ stellte sie vor einen blassen, sphärischen Hintergrund, was mit einer „vordergrundsorientierten Bildauffassung und der Tendenz korrespondiert, den Hintergrund als Folie für die in einer Schicht gereihten Figuren zu verstehen, ohne einen kontinuierlichen Übergang von Bildvordergrund und Bildhintergrund zu schaffen.“⁴⁷⁶ Eine besondere Ausprägung fand dieser Bildaufbau in dem Wandern der Figuren auf dem Bildrand (Folie 35). Die

⁴⁶⁸ Langenstein 1983 S. 113.

⁴⁶⁹ Im Scheitelpunkt der Kuppel und damit an der höchsten Stelle scheint meistens die „höchste Heiligkeit“ auf. Wenn diese dazu noch eher leicht verkleinert und in einer hellen Glorie ausgeführt wurde, so machte sich die Vorstellung der Entrücktheit die reduzierte Sichtbarkeit zu Nutze.

⁴⁷⁰ Diesen Bildaufbau, die „Figuren im Vordergrund, in einer Ebene, ohne eine größere Tiefenschichtung“ sieht Meinecke 1971 S. 17 f gleichermaßen bei Gumpp wie auch Steidl gegeben.

⁴⁷¹ Richter 1984 S. 106 vermutet, dass Zimmermann diese Lösung eher von Gumpp als von dessen Schüler Steidl übernommen haben könnte, was allerdings nicht nachweisbar ist.

⁴⁷² S. dazu Meinecke 1971 S. 11: „Steidl baut auch später thematisch vergleichbare Darstellungen immer wieder nach diesem Muster auf: Gegeben ist ein mäßig tiefer, bühnenartiger Bildraum, der sich über ein paar Stufen darstellt. Seitlich, mitunter auch der Mitte zu, erhöhte Podeste, über denen sich kolossale von pompösen Draperien verhangene Säulenschäfte erheben, dicht im Hintergrund eine abschließende Architektur. Im Vordergrund, in der Mitte findet das Geschehen statt.“

⁴⁷³ Volk 1970 S. 140: „Zwar ordnet Stuber seine Figuren immer in verhältnismäßig flachen Raumzonen an, und schließt dem Auge durch sie die volle Tiefe des Raumes nicht auf.“

⁴⁷⁴ Volk 1970 S. 139.

⁴⁷⁵ Bauer 1985 S. 66 f.

⁴⁷⁶ Augsburg 1988 S. 150 dort als Beschreibung des Einflusses Amigonis auf Matthäus Günther; s. auch Holler 1986 S. 117 ff.

Bildkonstruktion mit der Betonung des Vordergrundes durch große Figuren und einer sich weitenden Himmelsspanne,⁴⁷⁷ die als ein nahezu allgemein akzeptiertes Aufbaumuster von vielen Freskanten übernommen worden ist und sich aus dem Erfordernis einer guten Sichtbarkeit des Freskos folgert, hat auch bei Zimmermann Nachhall gefunden.

Um Raumtiefe zwischen den Bildebenen und luftperspektivische Effekte zu erreichen,⁴⁷⁸ setzt Zimmermann, entsprechend einer allgemein praktizierten künstlerischen Übung, die deutlich dunkler, intensiver lavierten und präziser gezeichneten Vordergrundszenen gegen einen mit zum Teil stark verwässerter, dünner Tusche und summarischen Pinselstrichen flüchtig skizzierten Hintergrund ab. Dennoch wird im Fresko wie in den Werkzeichnungen räumliche Wirkung nur sehr begrenzt erreicht.⁴⁷⁹ Dazu trägt auch Zimmermanns Eigenart, rückwärtige Partien gelegentlich monochrom schemenhaft stehen zu lassen (Kat. Nr. 28),⁴⁸⁰ die er von Jacopo Amigoni aber auch Anton Gumpf aufgenommen haben mag, verstärkend bei.

8.2. Mittel - und Hintergrund.

Die Konzentration des Geschehens auf den Vordergrund setzte der Ausführung von Bildpartien im Mittel – oder Hintergrund Grenzen. In Benediktbeuern und Tegernsee erfuhr Zimmermann, welche Wirkung unterschiedliche Grade der Steilheit der Bildanlage eines Freskos auf die Untersichtigkeit und die Sichtbarkeit von in die Tiefe gestaffelte Personen und Gegenständen hat. Je steiler die Bildbühne angelegt ist, umso mehr bauen sich die Bildgegenstände ohne Tiefengewinn übereinander auf, umso schneller nähern sie sich der Bildoberkannte als Grenze, zumal die Größe der Figuren nur unwesentlich abnimmt. (Georg Asam „Christi Auferstehung“ in Benediktbeuern Folie 33 a) Bei flacherer Anlage können die Bildgegenstände tiefer in den Bildraum gerückt werden, deren Größe allerdings entsprechend der Entfernung abnimmt, was sie im Fresko auf Grund der großen Entfernung für den Betrachter nur eingeschränkt sichtbar werden ließ. Insbesondere mit Blick auf die Bedeutung, die die Landschaft für Zimmermann hatte, hätte eine steile Ansicht die Bildtiefe so stark beschnitten, dass gerade terrestrische Partien in tiefer gelegenen Bildabschnitten nur sehr begrenzt und in unrealistischer Steilheit aufschienen. An der „Geburt Christi“ in Benediktbeuern wird deutlich, wie wenig Platz für Landschaftselemente bei einer steilen Bildanlage mit auf den Vordergrund konzentrierten Geschehen verbleibt (Folie 34 a).

Um dennoch eine proportionsgerechte Darstellung zu gewährleisten, zugleich auch der Sichtbarkeit gerecht zu werden, verzichtete nicht nur Zimmermann auf eine größere

⁴⁷⁷ Bauer 1985 S. 66 und zum Folgenden; s.a. Thon 1977 S. 202: „...die Fresken Zimmermanns beginnen sich unter dem Einfluss Amigonis in einen Landschaftsraum oder in ein Stück Himmel zu verwandeln.“

⁴⁷⁸ Pursche 1992 S. 319; Rupprecht 1987 S. 14; Bauer 1985 S. 74.

⁴⁷⁹ S. auch Bauer 1985 S. 70: „Farbe ist für Zimmermann eher Färbelung der Oberfläche. Licht wird dargestellt, indem Farbe dort, wo ein Gegenstand im Licht liegt, weniger dicht und mehr vom Weiß des Grundes „verdichtet“ ist. So gibt es bei Zimmermann auch in den Leinwandbildern keine Farbe, die Tiefen anzeigen. Der Hintergrund kann sich farblos schließen, er besitzt aber keine Tiefendimension.“

⁴⁸⁰ Richter 1984 S. 111 zu Amigoni: „Die mehrfach erwähnte Eigenart, monochrome Partien im Bild nach hinten zu schichten, findet man zwar im Fresko des Vorzimmers des Kurfürsten (Raum 6), jedoch nur andeutungsweise in bläulichen Tönen, sie ist bei Gumpf und Zimmermann in vielfältiger Weise zu beobachten.“

Tiefenstaffelung des Bildraumes, legte die Bildebene mit dem Ansteigen der Landschaft im Vergleich zu Georg Asam flacher an. Im Gegensatz zu Asams Fresken, wo die steile Untersicht eine Weite der Landschaft nur sehr eingeschränkt erlaubte (Folie 33 a, 34 a), zieht sich in der Hauptansicht von „Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort“ (Kat. Nr.32) eine nur leicht ansteigende Landschaft in das Bild hinein. Auch in dem Entwurf für die „Aufrichtung des Kreuzes Petri“ in Weyarn (Kat. Nr. 7) wählte Zimmermann einen sanft abfallenden Erdstreifen. So konnte das Kreuz halb aufgerichtet hochgezogen werden. Bei einer steileren Anlage drohte das Kreuz in der Senkrechten stehen zu kommen. Da hätten wir es mit einer Kreuzigung, nicht mit einer Aufrichtung des Kreuzes zu tun. Zimmermann ist der sehr steilen Bildanlage Georg Asams in Benediktbeuern nicht gefolgt.

Neben den Anregungen vor allem wohl durch Georg Asam war es seine frühe Arbeitserfahrung mit dem Stuckrelief,⁴⁸¹ wie sie im Bildaufbau einiger Zeichnungen (Kat. Nr. 20, 22, 35) durchscheint.⁴⁸² Die Schichtung der Gegenstände hinter – und übereinander unter gleichzeitiger Verringerung der Größe und das Ansteigen der Bildbühne ermöglichten ihm die perspektivisch korrekte Darstellung der tiefer in den Bildraum gerückten Objekt und Figuren. Andererseits war damit der Ausweitung der Bildtiefe enge Grenzen gesetzt. In Kat. Nr. 13 besetzen die beiden Frauen auf der Treppe und die Gruppe um Anna jeweils einen separaten Raumabschnitt. Dahinter ist, wie wir es oft bei Zimmermann antreffen, nur noch Platz für einen flachen tapetenhaften Abschluss. Gleichzeitig hatte er, da die Relieftondi erhöht an der Wand angebracht wurden, die sich daraus ergebende Untersicht zu berücksichtigen. Seine Vorliebe für eine leichte Untersicht teilte Zimmermann mit Johann Anton Gump, wie dieser sie in der Zeichnung „Ceres und Flora“⁴⁸³ (Folie 52 a) angelegt hatte. Der stärkeren Untersicht, die Gump in einigen Mittelbildern in Lustheim angewandt hat, ist Zimmermann allerdings nicht gefolgt (Folie 29 a, b).⁴⁸⁴

9. Einzelne Bildelemente.

9.1. Entwicklung der Landschaft bei Zimmermann.⁴⁸⁵

Erstmals in Tegernsee konnte Zimmermann in einigen Fresken Georg Asams beobachten (vor 1710), wie dieser den Bildrand mit Landschaftsteilen oder Architekturelementen

⁴⁸¹ S. dazu oben 7.8. Stuckieren und Zeichnung.

⁴⁸² Bauer 1985 S. 67 und S. 134: „Solche Kongruenz kann man zum Anlass nehmen, Johann Baptist Zimmermanns Freskostil aus dessen Stuckreliefs abzuleiten. Dafür spricht die Art und Weise, wie er im Fresko das Figürlich-Gegenständliche modelliert, reliefiert und konturiert, auf eine Folie von Landschaftsgrund setzt, wie die Brechung der Stoffe an der Oberfläche nicht primär mit malerischen Mitteln gestaltet sind, sondern eine Reliefoberfläche abbilden, auch wie die Figuren weniger in einen Bildraum gestellt sind, als dass eine Räumlichkeit nur in ihrer Zueinanderordnung entsteht, während der Hintergrund meist eine flache Landschaftsfolie ohne echte tiefenräumliche Wirkung ist. Landschaft und Himmel entziehen sich als Hintergrundskulisse der Konkretisierung.“

⁴⁸³ Johann Anton Gump: „Ceres und Flora“ Röt, SGSM Inv. Nr. 30134. Die Zeichnung war Vorlage für ein Seitenbild des Audienzimmers in den Alexanderzimmern, Kat. Ausst. München 1976 Bd. 2 S. 110 Kat. Nr. 265, weiter dazu Bd. 1 S. 186. Riether 2016 S. 274 f. Die Zeichnung wurde lange Johann Andreas Wolff zugeschrieben.

⁴⁸⁴ Auch kennen wir von Zimmermann keine so stark untersichtigen Darstellungen wie von Tribullio, s. als Beispiele das Fresko „Kampf der Giganten“ CBD Bd. 3 Teil II S. 462, Abb. S. 465. „Allegorische Ausdeutung der Einnahme Trojas“, Baumstark 1976 S. 200 Abb. 77.

⁴⁸⁵ Zu dem Thema Raumweite statt Raumtiefe s. Bauer 1985 S. 66: „In Amigonis Schleißheimer Fresken wird die Deckenfläche nicht von Bewegungen der Gegenstände durchstoßen, sondern Raumweite

besetzte. Asam platziert Landschaft oder besser einzelne Landschaftselemente wie Felsen, Berge, Baumgruppen vornehmlich als Rahmungselemente, die seitlich nach oben gezogen werden,⁴⁸⁶ oder Staffage zur szenischen Komplettierung. Zudem verhindert eine steile Untersicht, wie bereits ausgeführt, eine größere Tiefenausdehnung innerhalb des Bildes (Folien 34 a, b). Ansatzweise wurde dies von Zimmermann in die frühen Rotondoreliefs für das Ottobeurer Refektorium übernommen (1717; Folie 4).⁴⁸⁷ Auch finden sich Beispiele, in denen er Landschaftselemente, vergleichbar mit Georg Asam, selektiv einsetzt. (Kat. Nr. 7, 9, 11, 16)

Die Arbeiten in Buxheim (Karthausenkirche 1711/12), in Schliersee (1714) und die Zeichnungen und Fresken für Weyarn (Kat. Nr. 7, 8) verdeutlichen die weitere Entwicklung in Zimmermanns Auffassung von Landschaft im Bild und den Gegensatz zu Georg Asam.⁴⁸⁸ Die Landschaft steigt, parallel über dem unteren Bildrand aufgebaut, nur wenig an, um die agierenden Protagonisten voll ansichtig hervortreten zu lassen (Kat. Nr. 9, 38, 32, 37).⁴⁸⁹ Mit niedrigem Horizont wird die Landschaft angelegt, die sich so in die Tiefe erweitern kann (Kat. Nr. 16).

Eine erweiterte Einbeziehung der Landschaft in die Bildkonstruktion hat Zimmermann wohl in Jacopo Amigonis ersten Arbeiten in Ottobeuren (Folien 7 a, b) und der Badenburg im Nymphenburger Park zwischen 1719 und 1720 gesehen. War der Landschaftstreifen hier noch eher bescheiden angedeutet,⁴⁹⁰ so hatte Amigoni im Fresko des Großen Saales des Schlosses Schleißheim das Geschehen, unter Verzicht auf eine illusionistische Architekturkulisse, auf einem breiten Landschaftstreifen platziert, der die ganze untere Hälfte des Bildes einnimmt⁴⁹¹ und sich im Hintergrund in einem Bergpanorama verliert (Folie 7 a). Die konsequente Weiterführung hat Amigoni im Nordflügel der Klosteranlage Ottobeuren mit dem terrestrischen Rundhorizont abgeschlossen (Folie 7 b). Er tradiert mit dem großen, rahmenden Landschaftsanteil italienische Vorbilder, insbesondere Luca Giordano, nach Süddeutschland.⁴⁹² Unter dem Einfluss Amigonis begann,⁴⁹³ was zu einem Charakteristikum Zimmermannscher Deckenmalerei werden sollte. Die späte Zeichnung „Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort“ (Kat. Nr. 32) lässt

anstelle von Raumtiefe erzeugt. Dieses Prinzip des gegenständlich oft weitgehend unbesetzten Bildraumes sollte seit der Freskierung der Benediktbeurer Bibliothek zu einem wichtigen Kompositionsprinzip Johann Baptist Zimmermanns werden.“ Dieses Gestaltungsprinzip nahm seinen Ausgang in Rom, wo „im 18. Jahrhundert sich die Bühne leert, die Figuren stärker voneinander isoliert sind und es eigentlich zu keiner Handlung mehr kommt.“ s. Röttgen 1988 S. 570.

⁴⁸⁶ Büttner 2006 S. 122 f.

⁴⁸⁷ S. oben 7.8. Stuckieren und Zeichnung. Thon 1977 Abb. 20, 48 und 49.

⁴⁸⁸ Zur Landschaft in Zimmermanns Fresken allgemein Bauer 1985 S. 78; zu dem Einfluss der holländischen Landschaftsmalerei auf Zimmermann, insbesondere Rembrands s. Röhlig 1949 (1) S. 93.

⁴⁸⁹ Vgl. Folie 70 a: der Anstieg in Rubens Darstellung ist wesentlich steiler.

⁴⁹⁰ Holler 1986 S. 34.

⁴⁹¹ Amtlicher Führer 2009 S. 96. Holler 1986 S. 34 ff dort auch die stilistischen Einflüsse, die Amigoni in Italien aufgenommen hat.

⁴⁹² Holler 1986 S. 34 f.

⁴⁹³ Röhlig 1949 S. 73: „Steinhausen ist das letzte Werk der 2. Stilphase. Man schreibt als Quelle des Stilwandels die Begegnung Johann Baptist Zimmermanns mit Amigoni zu. Allein mit Amigoni ist der Stilwandel nicht zu erklären Von Amigoni beeinflusst ist die Auflockerung und Aufhellung der Farbigkeit. Von ihm ist das Motiv der Randbebauung übernommen und er ist der Vermittler der spätbarocken Malerei Venedigs.“

zumindest teilweise erkennen, wie Zimmermann die Amigonische Bildidee in seinem Bildaufbau verwirklicht hat.

Der nächste Schritt folgte aus den zu jochübergreifender Größe gewachsenen Freskoflächen, die eine starke Ausweitung des Landschaftsanteils bis zu einem die ganze Malfläche umlaufenden Streifen ermöglichten. In Steinhausen (1730/31) weitete Johann Baptist den bisher begrenzten Erdstreifen, der als Basis für einen einansichtigen Bildaufbau diente, zu einem das Bild in weiten Teilen umlaufenden, rahmenden Landschaftsring (Folie 11).⁴⁹⁴ In Berg am Laim (1743/44) wurden die Elemente fortentwickelt, die schon in Steinhausen und Dietramszell sichtbar waren. Die Bildfläche wird mehr oder weniger vollständig von einem Landschaftsring umschlossen, der zwischen Rahmen und den Figuren mit unterschiedlicher Tiefe aufscheint (Folie 14 a). Die Landschaft bildet die Grundlage für die Bildgliederung der ganzen Darstellung, das Geschehen wird in die Landschaft gestellt, Landschaft ist nicht nur dekorative Hintergrundkulisse.

In Schloß Lustheim hatte auch Johann Anton Gumppe einen „terrestrischen Vordergrund mit seinem Bewuchs und seinen Blättern“ freskiert, von dem Richter⁴⁹⁵ annimmt, Zimmermann habe dies für Weyarn (1729) übernommen. Noch vor Weyarn hatte Johann Baptist jedoch in Buxheim (1709/13) und in Schliersee (1714) Landschaftspartien in ähnlicher Weise gestaltet, so dass Gumppe's Landstreifen für Zimmermann, als er ab 1720 in Schleißheim zu arbeiten begann, nicht unbedingt Neues, wohl aber eine Bestätigung gebracht haben mag. Auch Cosmas Damian Asam hatte gelegentlich seine Deckengemälde nach dem Prinzip des Rundhorizontes organisiert,⁴⁹⁶ etwa in St. Jakob Innsbruck,⁴⁹⁷ die Zimmermann vermutlich nicht gekannt hat. Doch spielt Landschaft Cosmas Damians Asam nie die Rolle wie für Johann Baptist.

Mit dem umlaufenden Geländestreifen eröffnete sich dem umschreitenden Betrachter beliebig viele Blickwinkel auf ein großes Bildfeld, in dem sich die inhaltlichen Bezüge aus einer aufeinander bezogenen Gestik, der Positionierung der Figuren zueinander und der Farbkorrespondenz ergaben. Mit den wechselnden Blickpunkten verschoben sich die Bildelemente in ihrer perspektivischen Anlage, was in der Zeichnung nicht berücksichtigt werden konnte. Die Frage, wie weit der Betrachter Standpunkt in die Bildplanung miteinbezogen werden konnte, wird später zu behandeln sein.

9.2. Landschaft als Bedeutungsträger.

Mit Zimmermanns Arbeiten in Weyarn (1729) gewinnt Landschaft ikonographische Bedeutung für den Bildinhalt, wird thematischer Bezugspunkt der Darstellung.⁴⁹⁸ In dem Deckenbild „Augustinus sucht die Dreieinigkeit zu ergründen“ (Folie 36 b) will Augustinus einem kleinen Kind, das mit einem Löffel das Meer in eine kleine Sandgrube schaufelt, die

⁴⁹⁴ Zu Vorläufern des Landschaftsstreifens s. Holler 1986 S. 34 ff.

⁴⁹⁵ Das Folgende ist weitgehend Richter 1984 S. 103 verpflichtet. Auch Bauer 1985 S. 170 sieht in der Landschaftsgestaltung und Farbigkeit von Gumppe's Fresken in Lustheim ein Vorbild für Zimmermanns Fresken in Weyarn (1729); CBD Bd. 2 S. 613 ff: nur für einen Teil der Fresken wird die Eigenhändigkeit Zimmermanns bestätigt, in den meisten Fällen ist die Mitarbeit der Werkstatt gegeben.

⁴⁹⁶ Büttner 2006 S. 128.

⁴⁹⁷ Bushart Rupprecht 1986 S. 223 und Abb.F XI, 4. Hanfstaengel 1955 S.28 f.

⁴⁹⁸ Bauer 1985 S. 72, 184, dem das Folgende weitgehend verpflichtet ist. Büttner 2006 S. 128, dort auch die Entwicklung des landschaftlichen Rundhorizontes in der italienischen Deckenmalerei und die Übernahme in den Sakralraum.

Sinnlosigkeit seines Tuns vor Augen führen. Darauf antwortet das Kleine: „So wenig wie ich das Meer in ein Grübchen schaffen kann, kann Dein Geist das Geheimnis der Dreifaltigkeit begreifen.“⁴⁹⁹ Wie dem Menschen die unendlich Weite des Meeres nicht fassbar ist, steht er vor der Unbegreifbarkeit Gottes.

Die vier Erdteile des Deckenfreskos in Steinhausen (1730/31), die bezeichnenderweise in diagonalen Anordnung aufeinander bezogen sind, sind nicht nur irdische Szenerie, sondern erklären sich aus dem thematisch Gesamtzusammenhang der Kirche, der Wallfahrtskirche zur Schmerzhafte Muttergottes: die Welt huldigt Maria. Hortus Conclusus und Fons Signatus stehen gemäß der Lauretanischen Litanei für die unbefleckte Empfängnis Mariens, was noch durch eine Kartuschen Inschrift bestätigt wird. In der „Übertragung des Ettaler Gnadenbildes durch Kaiser Ludwig den Bayern“ (Kat. Nr. 5) gewinnt der Ort einen thematischen Akzent als mit dem Niederknien des Pferdes die Stelle für die Einlösung eines Gründungsgelübdes als heilsgeschichtlich fixiert wird. In Neustift (Kat. Nr. 32) lässt der Bezug des Freisinger Hügels auf den Wald von Premonté mit der Klausur des Hl. Bruno die Gründung von Freising als Erfüllung der Vision des Heiligen erscheinen. In der Haltung und Blickrichtung des Hl. Norbert und seiner Gefährten wird die Aufeinander Bezogenheit beider Orte verdeutlicht. Hier wie auch in anderen Klostergründungen (Kat. Nr. 38) tritt uns die volle Natur als göttliche Schöpfung entgegen, in die der durch Heilsgeschichte vorbestimmte Ort eingebunden wird!

In manchen Darstellungen wird die Landschaft Träger einer Stimmung, die das Geschehen atmosphärisch reflektiert.⁵⁰⁰ Entsprechend findet sich z. B. bei Kreuzigungsszenen (Kat. Nr. 41) wie auch der Himmelfahrt Christi (Kat. Nr. 9) eine eher einfache, einsame Landschaft, nur Natur, keine architektonischen oder dekorativen Elemente, die Landschaft entspricht der Einsamkeit der Trauernden, die in der Konzentration auf wenige Personen – entgegen dem biblischen Text – zum Ausdruck gebracht wird (Kat. Nr. 41). Bei Bildprogrammen, in denen offenbar die, sich irdischer Kleinlichkeit entziehende Allgemeingültigkeit einer theologischen Aussage hervorgehoben werden soll (Kat. Nr. 17, 41), wird dies durch einen Verzicht auf landschaftliche oder architektonische Elemente betont.

9.3. Leere Mitte.

War in der barocken Tradition der Wolkenhimmel den Vertretern himmlischer Macht als zentralem thematischen Bezugspunkt vorbehalten, änderte sich nun mit den großen, jochübergreifenden Freskofeldern und dem sich ausweitenden Landschaftsanteil, insbesondere als Rundhorizont, die Bildkomposition. Das Geschehen und mit ihm die Himmlischen wurden aus der Bildmitte auf den terrestrischen Randstreifen gezogen mit der Folge, dass die Bildmitte allenfalls sparsam besetzt ist, die Mitte „entleerte“ sich. Mit der Himmelsfläche als „oft weitgehend unbesetztem Bildgrund“ reduzierte sich zugleich der Eindruck von Raumtiefe.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Bauer 1985 S. 68

⁵⁰⁰ Tintelnot 1991 S. 297: „Bei Tiepolo gehört die Landschaft zu den dekorativen Akzidentien, sie ist in Würzburg nur Hintergrundfolie für das Figurale; bei Willmann, Zimmermann und Wink bildet sie die seelische Grundlage für den Stimmungsgehalt der Handlung.“

⁵⁰¹ Bauer 1985 S. 66 und zum Folgenden; s.a. Thon 1977 S. 202: „...die Fresken Zimmermanns beginnen sich unter dem Einfluss Amigonis in einen Landschaftsraum oder in ein Stück Himmel zu verwandeln.“ Zum Bildaufbau im einzelnen s. oben Nr. 8.

Nachdem sich bereits in Schleißheim mit einem breiten Geländestreifen, der gegen den hellen, leeren Himmel abgesetzt ist, die weitere Entwicklung in Amigonis Bildaufbau abzeichnete (1721/22), hatte dieser erstmals in den Kuppelfresken und den Vorhallen der Benediktus – und der Abtskapelle im Ottobeurener Klostertrakt (1725/26) Deckenbilder mit religiöser Thematik (Himmelfahrt Christi, Verklärung) mit umlaufenden terrestrischen Streifen und leerer Mitte aufgebaut (Folien 7 a, b),⁵⁰² ein Schema, das der Tradition Luca Giordanos verpflichtet ist,⁵⁰³ sich als Motiv in der spätbarocken Deckenmalerei Venedigs findet.⁵⁰⁴ Zimmermann arbeitete in Schleißheim und Ottobeuren teilweise zur gleichen Zeit mit Amigoni zusammen und griff erstmals in Steinhausen auf den umlaufenden Geländestreifen zurück (1730). Die Zeichnung „Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort“ (Kat. Nr. 32) veranschaulicht, wie Zimmermann die Entwicklung des Landschaftstreifens in seinem Bildaufbau umgesetzt hat. Das Geschehen spielt sich um eine große, unbesetzte Fläche herum ab, die geradezu gemieden wird, nur das Kreuz ragt ein wenig hinein.

Der Himmel verliert als illusionistische Raumerweiterung zunehmend an Bedeutung für die emotionale Führung des gläubigen Betrachters. Wurde mit der Landschaft die dem Quadraturasystem eigene perspektivische Verlängerung des Kirchenraumes in einem einzigen illusionären Zug nach oben aufgegeben, so erhebt sich jetzt ein gegenüber der Raumarchitektur unabhängiger eigener Bildraum.⁵⁰⁵ Mit diesem verändert sich auch das Wesen des Himmels. Reichte der Himmel ursprünglich über das ganze Fresko bis an den Bildrand, wurde der „himmlische“ Himmel, oft als Allerheiligenhimmel, in den Kirchenraum hereingeholt, so bleibt ihm nun kein Platz mehr, um das Bild bis an den Bildrand abzuschließen. Der Rand des Bildes ist von dem umlaufenden Landschaftsstreifen besetzt.⁵⁰⁶ Dieser Himmel hat mit dem der himmlischen Welt nichts mehr zu tun. Mit dem landschaftlichen Verschluss des Bildes blieb für den Himmel nur die Bildmitte, die in der barocken Deckenmalerei ohnehin „den gedanklichen Mittelpunkt bildet.“⁵⁰⁷

Wie sehr Zimmermann zum Teil noch über die beiden Entwurfsbeispiele (Kat. Nr. 31, 32; Folie 13 b) hinausgegangen ist, belegt die „leere“ Himmelsfläche etwa in Berg am Laim (Folie 14 a),⁵⁰⁸ das Kuppelfresko in der Wieskirche (Folie 13 a)⁵⁰⁹, das Langhausfresko der ehem. Klosterkirche Mariä Himmelfahrt, Dietramszell (Folie 36 a) oder, wenn auch weniger ausgeprägt, das Deckenbild im Steinernen Saal in Schloß Nymphenburg (Folie 14 b). Angesichts der wenigen Zeichnungen mag die Bedeutung der Raumweite im Zeichenwerk

⁵⁰² Holler 1986 S.120.

⁵⁰³ Holler 1986 S. 129; Wagner 1968 S. 372.

⁵⁰⁴ Röhlig 1949 S. 75; Augsburg 1988 S. 150.

⁵⁰⁵ Für Bauer 1980 S. 99 ein wichtiges Stilprinzip des Rokoko: „Die perspektivische Verlängerung des Kirchenraumes in einem einzigen, illusionären Zug nach oben ist aufgegeben. Dagegen erhebt sich jetzt über der Kirche ein eigener Bildraum.“

⁵⁰⁶ S. Himmelfahrtszeichnung für Würzburg Neustift. (Kat. Nr. 9). Der Himmel bildet als Folie den bildimmanenten Abschluss des sich davor entfaltenden Geschehens. Dies war schon in dem Chorfresko in der Wallfahrtskirche Vilgertshofen (1721) zu sehen s. CBD Bd. 1 S. 258; Bauer 1985 S.134.

⁵⁰⁷ Büttner Rhetorik und barocke Deckenmalerei S. 55: „Die Betrachtung sollte im Zentrum ansetzen, das, wie meistens in der barocken Deckenmalerei, auch den gedanklichen Mittelpunkt bildet.“

⁵⁰⁸ Hauptfresko in Berg am Laim, Abb. bei Bauer 1985 S. 225.

⁵⁰⁹ Folie 13 a: Foto: Kath. Wallfahrtskuratiestiftung St. Josef - Wies; Wies 12 86989 Steingaden.

Zimmermanns nur unvollkommen zum Ausdruck kommen. Seine Fresken, die er nach diesem Prinzip aufbaute, dürfen dafür als Beleg herangezogen werden.

9.4. Die Figuren.

9.4.1. Figurengröße im Bildfeld.

Schmid betont, dass Zimmermann etwas hatte, das ihn sein Leben lang hindurch auszeichnete, nämlich „die Freude am Figürlichen und die virtuose Gestaltung desselben.“⁵¹⁰ Während seines ganzen Schaffens bevorzugte Zimmermann wenige, gut sichtbare, oft deutlich gegeneinander abgegrenzte Figuren,⁵¹¹ die räumlich locker über das Zeichenblatt verteilt sind. Bei seiner ersten Begegnung mit Eustachius Kendlbacher (1696) wird Zimmermann aufgefallen sein, dass der Meister die Personen, an denen sich das Geschehen entwickelte und die für das Verständnis eines Bildes unverzichtbar waren, in ihrer Größe und Positionierung im Bildkontext besonders herausgehoben hat (Folie 49 a, f). Hatte Georg Asam in Tegernsee und Benediktbeuern die Bildfläche noch vornehmlich mit vielen, kleinen Figuren gefüllt, konnte Zimmermann in Cosmas Damian Asams Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche, München (1714/15) sehen, welche zentrale Wirkung einzelnen herausgehobenen großen Figuren selbst in einem Bildaufbau mit vielfigurigen Szenen zukommt.⁵¹² Eine Bestätigung mag er später, in Ottobeuren 1719 auch bei Jacopo Amigoni gefunden haben.⁵¹³

Zimmermann entwickelt den Bildaufbau aus einzelnen Motiven, vor allem großen Figuren, auf die die Bildgliederung ausgerichtet ist,⁵¹⁴ betont mit der Konzentration auf wenige Figuren die Einheitlichkeit der Handlung. Schon im Frühwerk, beginnend mit Buxheim,⁵¹⁵ ist es die große Einzelfigur in Oberndorf (Kat. Nr. 1; später z. B. in Kat. Nr. 35, 36), die durch die Größe ikonographisches Gewicht gegenüber ihrem personalen Umfeld gewinnt und Bezugspunkt für die Bildgliederung ist. Nebenfiguren sind auf die Hauptperson bezogen,⁵¹⁶ was gelegentlich noch durch letzterer frontal den Betrachter anblickende Ausrichtung im Gegensatz zu der profilhaften der übrigen Gestalten unterstrichen wird (Kat. Nr. 5, 35).

⁵¹⁰ Schmid 1900 S. 22.

⁵¹¹ Kirchenpatron St. Georg als Nothelfer (Kat. Nr. 2); Petruszyklus in St. Peter München. Allerdings kann diese Aussage nicht für das Gesamtwerk Zimmermanns in Anspruch genommen werden, sondern muß auf den uns bekannten Zeichnungsbestand beschränkt bleiben. Aber selbst in Bildern mit einer Figurenvielfalt ist Zimmermann wesentlich zurückhaltender als Wolff, der entsprechend einer spätbarocker Bildauffassung seine Bilder mit Figuren füllt.

⁵¹² Büttner 2006 S. 124.

⁵¹³ Bauer 1988 S. 66 f. Röhlig 1949 (1) S. 75: Betonung der Einzelfigur, die stärker hervortritt und die durch ausladende Gestik und Bewegung im freien Raum Zusammenhänge schafft.

⁵¹⁴ Röhlig 1949 (1) S. 7 f.

⁵¹⁵ Röhlig 1949 (1) S. 17 bzgl. der Figurendarstellung in Buxheim: „Die zentrale Bedeutung der Mittelfigur für die ganze Komposition ist damit gegeben, dass sie sowohl durch ihre absolute Größe alle anderen im Bilde erscheinenden Figuren überragt-nur in Bildern mit wenigen Figuren ist dieser letzte Unterschied nicht immer gemacht.“

⁵¹⁶ Röhlig 1949 (1) S. 17 ebenso bzgl. der „Hinrichtung des Sixtus“ in Schliersee: „In den Bildern betont Zimmermann in neuer Weise das Wesentliche der Erzählung. Die Handlung wird von einem großen Mittelmotiv zusammengefasst. Nebenfiguren, ...wie die Zuschauer bei der Hinrichtung, sind als kleinere Gruppen an die Seite gesetzt. ...Die einzelnen Bildteile werden zu einem Gesamtzusammenhang verbunden durch ihre Bezogenheit auf die Mittelfigur und die in ihr sich schneidenden Bilddiagonalen.“

Schon im Entwurf musste die richtige Größe der Figuren festgelegt werden, wobei es das Größenverhältnisse der Figuren untereinander besonders zu beachten galt. Wurde die Hauptperson besonders hervorgehoben, so konnten andererseits die Assistenzfiguren nicht beliebig verkleinert werden, mussten in einer Proportion wiedergegeben werden, die menschlichen Maßstäben entsprach und zugleich die Anforderung der Sichtbarkeit für den entfernten Betrachter berücksichtigte. Andererseits konnten die Bildgegenstände im Fresko nicht beliebig vergrößert werden, sie mussten das Verhältnis zu den einzelnen Teilen des gesamten Raumes berücksichtigen, was Erich Hubala als „Proportionalgröße“ entwickelt.⁵¹⁷

Um die Position der Figur im bildlichen Kontext noch zu unterstreichen, wird die Vereinzelung der Figuren durch eine räumliche Isolierung gegenüber ihrer Umgebung gesteigert.⁵¹⁸ Indem Zimmermann Überschneidungen mit umgebenden Bildgegenständen oder Personen (Kat. Nr. 1, 2), vermeidet oder minimiert,⁵¹⁹ erreicht er eine volle Entfaltung der körperlichen Erscheinung, betont die Silhouette. Die Figuren werden locker im Bild flächenhaft im Vordergrund ausgebreitet, „es herrscht ein Nebeneinander einzelner Formen“ (Kat. Nr. 27, 28).⁵²⁰ In einem so dicht gedrängten Bild wie in der „Erscheinung Jesu“ (Kat. Nr. 25) bleibt zwischen Petrus und Christus noch Raum. Zimmermann steht damit im Gegensatz insbesondere zu manchen seiner älteren Kollegen. In Johann Anton Gumpp's Lustheimer Fresken oder in den z. T. heftig bewegten und ineinander verschlungenen Figuren Johann Andreas Wolffs (Folie 48 d) konnte er sehen, wie eine größere Anzahl von Personen mit mehr oder weniger großen Überschneidungen dicht zusammengedrängt wurde, um sie auf einem begrenzten Malfeld unterzubringen. Auch Cosmas Damian Asams Darstellungen mit einer Personenvielzahl, etwa in der Kapelle oder dem Treppenhaus des Schlosses Schleißheim (Folie 6 b), erschienen ihm wohl weniger attraktiv, wenn er demgegenüber die luftigen, hellen Arbeiten Jacopo Amigonis sah, der immer wieder Bildflächen zurückhaltend besetzte (Folie 35, 51 e).⁵²¹ Selbst wo die das Geschehen bestimmenden Protagonisten von einer Menschenmenge umdrängt sind, ist Zimmermann bemüht, Überschneidung soweit als möglich zu vermeiden, jede Figur isoliert hervortreten zu lassen (Kat. Nr. 27, 28, 31).

9.4.2. Zimmermanns Figuren.

Eine Quelle Zimmermanns Figurenverständnis ist in der italienischen Gewandfigur, etwa bei Carlo Maratta und seinem Umkreis zu suchen, wie sie in den Kupferstichen Dorignys nach Maratta als Vorlagen verfügbar war (Folie 37). Entsprechend gibt Zimmermann seinen Figuren ein ruhiges Gepräge, nicht Dramatisierung sondern „convenienza“, würdevolle Mäßigung ist die Grundstimmung seiner Figuren, mit maßvoller Gestik und einem „stillem Pathos“⁵²² und einer gemessenen, gelegentlich statuenhaft wirkenden Körperhaltung. Nur

⁵¹⁷ Huballa 1983 S. 103: „Nicht nur ein möglichst geschlossener Bildorganismus war gefordert, sondern eine besondere Beziehung von Bild und darin auftretenden Figuren zu dem oft hohen und weiten Raum, über dem die Malerei erscheinen sollte und mit dem sie auch in einen schwer zu erreichenden Einklang zu bringen war.“

⁵¹⁸ Röhlig 1949 (1) S. 16. Ausgeprägt in den Fresken in Buxheim: Pfingstfest, Marter des Sebastian, Predigt Johannes des Täufers.

⁵¹⁹ Meder 1919 S. 364 f.

⁵²⁰ Röhlig 1949 (1) S. 9.

⁵²¹ Bauer 1985 S. 66 f.

⁵²² Bauer 1985 S. 68 und S. 69: „Aus dem Handlungspathos der barocken Tradition ist ein handlungsfreies „Pathos der Stille“ geworden. Seit der Freskierung der Bibliothek in Benediktbeuern agiert Zimmermanns Bild immer weniger auf einen Betrachter zu....Zimmermann

in seltenen Fällen blicken die Figuren aus dem Bild (Kat. Nr. 16, 34, 35), meistens sind sie „mit sich selbst beschäftigt“ oder in ein Gespräch vertieft.⁵²³

Die Gewandgestaltung trägt zu der ruhigen, unaufgeregten Erscheinung der Personen bei, verzichtet auf eine dramatische Verselbständigung aufwändiger, flatternder Gewandteile und dient einer Festigung der Figur in Haltung und Gestik.⁵²⁴ Damit setzt sich Zimmermann teilweise von Johann Andreas Wolff ab, der die Bewegtheit und Unruhe, die ausgeprägte Körperbewegung und lebhaftes Gestik noch durch hastige Linienführung und Schraffuren steigert (Folie 48 c, f). Ähnlich seinem Lehrer Johann Andreas Wolff geben die gestikulierenden Hände vieler Figuren Eustachius Kendelbacher einen Hinweis auf dessen Autorenschaft.⁵²⁵ Für all das findet sich nichts Vergleichbares bei Zimmermann.

Georg Asams gedrängt wirkende Figuren mit einer das Körpervolumen betonenden Festigkeit gewinnen durch Gebärde und faltenreiche, zum Teil aufbauschend drapierte Gewänder eine lebhaftes, teils dramatische Bewegtheit, die durch eine hastig nervöse Federführung noch unterstrichen wird (Folie 50 c, d). Zimmermann übernimmt dies in den Zeichnungen nicht in gleichem Maße, eher ist in seinen Figuren manche Annäherung an Jacopo Amigoni nachvollziehbar, etwa in den Köpfen des Petrus in dem Zyklus für St. Peter und Amigonis Fresko mit der Aussendung des Heiligen Geistes in Ottobeuren (Folie 35, 51 f). Eine Reihe von Werkzeichnungen lassen weiter erkennen, dass Zimmermann auch Melchior Steidl und Nikolaus Stuber in der Figurenauffassung nahesteht (Folien 53 a, b; 54 d).⁵²⁶

Für die genaue, kleinteilige Ausführung der Gesichter, die wir in Zimmermanns Werkzeichnungen finden können – wo nötig, mit einer sorgfältigen Verschattung – mag er auf den „sehr präzisen Linienschnitt“ zurückgegriffen haben, mit dem er in der Stuckskulptur Gesichter, Bärte und Haare etc. ausgearbeitet hat,⁵²⁷ wie in den Gewandschwüngen, den zum Teil tief dunkel markierten Faltenantiefen und der statuarischen Haltung der Stuckplastiker Zimmermann durchscheint, der mit sicherem Gespür für Volumen, Gewandgestaltung und Bewegung seine Figuren formuliert.⁵²⁸ In anderen Fällen deutet er durch einfache Striche oder Punktnotierung summarisch die physiognomischen Einzelheiten an. Diese unterschiedliche Gesichtsgestaltung kann nicht auf Zimmermann

überlässt es vielmehr der Aufmerksamkeit jedes einzelnen, in das Gleichnishafte des Bildes einzudringen.“ CBD Bd. 6 S. 176 spricht von einem für „Zimmermann so typischen stillen Pathos.“

⁵²³ Röhlig 1949 (1) S. 43 „Das Verhalten der einzelnen Gestalten und ihre Verbindung untereinander steht ebenfalls im Gegensatz zu bekannten Beispielen. Es bildet von nun an ein Merkmal Zimmermannschen Stils: Die Gestalten wenden sich nicht nach außen an den Betrachter, sie sind alle mit sich selbst beschäftigt. Sie schreiben, rechnen, musizieren-sind in Nachdenken versunken oder wenden sich in leisen Gesprächen zueinander. Mit leichten Gebärden ihrer Hände, die Wendungen ihrer Köpfe wird die Bewegung von einem zum anderen weitergeleitet-diese Art zu erzählen, ist ebenso charakteristisch für das Benediktusbild. So bleiben alle Bewegungen innerhalb des Bildraumes.“

⁵²⁴ Röhlig 1949 (1) S. 27.

⁵²⁵ CBD Bd. 7 S. 170.

⁵²⁶ Meinecke 1971 S. 37; für Steidl s. Strasser 1999 z. B. in Kat Nr. 39, 40, 53, als Beispiele für Zimmermann sei auf den Petruszyklus in der Münchener St. Peterskirche verwiesen.

⁵²⁷ Lampl 1980 S. 104, 106 erläutert dies an den Apostelfiguren in Amberg St. Georg.

⁵²⁸ Bauer 1985 S.65: „Eine Eigenart Zimmermanns, an der eigenhändige Partien zu erkennen sind, ist die besondere Art seiner Gewanddarstellung: Stoffe sind als gebrochene Flächenteile von verschiedener Helligkeit dargestellt. Kanten und Faltenbrüche verraten an diesen Facetten von Oberflächen den Reliefplastiker, der Zimmermann war.“

beschränkt werden, vielmehr ist sie ein immer wieder anzutreffendes Gestaltungsmerkmal vieler Zeichner, etwa bei Caspar Sing, Nikolaus Stuber oder Melchior Steidl. Hauptfiguren werden in den Entwürfen genau und mit kräftiger Lavierung ausgeführt während Nebenfiguren summarisch angedeutet werden können.

Ähnlich wie es bei Georg Asam zu beobachten ist,⁵²⁹ charakterisieren die Gesichter eher eine bestimmte Typik, alt und jung, männlich und weiblich, heiter oder betrübt. Aus den Gesichtern spricht keine spezifische Gemütsbewegung. Durch Gestik, nicht durch Mimik wird die emotionale Verfassung zum Ausdruck gebracht,⁵³⁰ Merkmale, die Zimmermann mit Asam teilt. Kommt Emotion durch Körperhaltung und nicht durch physiognomische Detailzeichnung zum Ausdruck, so bleibt sie auch auf größere Entfernung noch erkennbar (z. B. die Reue des Petrus Kat. Nr. 18). Entsprechend deutet Hans Georg Asam anatomische Einzelheiten eher summarisch an, wie wir es auch von Zimmermann kennen. Es macht keinen Sinn in den Werkzeichnungen die Gesichter mit emotionaler Bewegtheit möglichst differenziert auszuführen, wenn dies im Fresko auf die Ferne nicht oder nur ungenau wahrnehmbar ist.⁵³¹

Aktzeichnungen sind nicht bekannt. Nur wenige Blätter mit nackten Körperpartien, vor allem Martyriums Szenen, in denen die Henker mit bloßem Oberkörper auftreten, erlauben einen Blick auf Zimmermanns Fähigkeit, den menschlichen Körper nackt zeichnerisch zu erfassen. Es mag Zufall sein, dass in seinen Zeichnungen die Vorlagen mit nackten Körperpartien nahezu wörtlich übernommen werden. (Dominichino; Luca Giordano, Rubens). Die kräftige muskuläre Körpermodellierung in den Henkerdarstellungen (Kat. Nr. 7, 8) oder den flehenden Verdammten (Kat. Nr. 3) teilt er mit Melchior Steidl, wie sie uns in Steidls Zeichnung „Mercur überreicht Paris den goldenen Apfel“⁵³² entgegentritt (Folie 53 b). In beiden Ausführungen wirkt die römisch – barocke Bevorzugung der plastisch modellierten Aktfiguren nach (Folie 15). Steidls Figurenauffassung war, von Gumpff beeinflusst, ein Leben lang⁵³³ vornehmlich Veronese⁵³⁴ und Pietro da Cortona und deren Figurenstil“ verpflichtet.⁵³⁵

⁵²⁹ Langenstein 1983 S. 94.

⁵³⁰ Langenstein 1983 S. 94.

⁵³¹ Büttner 2001 S. 122.

⁵³² Vergleich von Zimmermanns Weyerner Henkerdarstellungen mit Steidl s. dazu Strasser 1999 Kat. Nr. 58, 62, 65.

⁵³³ Meinecke 1971 S. 17 f: „Steidl behält ihn zeitlebens bei, auch die plastische, sowohl mit Kern- wie mit Schlagschatten arbeitende Modellierung und den die Formen fest umgrenzenden Kontur.“ und weiter S. 81: „Die Bildung der Figuren, die freilich immer auf Cortonas Figurenstil fußt, wird einheitlich.“ Strasser 1999 S. 14, der auf „die kräftigen, von der römischen Malerei Beeinflusst en Figuren“ verweist, s. dazu Kat. Nr. 65; Kat. Nr. 73 als ein Beispiel für Schlagschatten bei Steidl.

⁵³⁴ S. zum Beispiel Strasser 1999 Kat. Nr. 6 und 7. Vor allem Veroneses Fresken in der Villa Maser hatte einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen.

⁵³⁵ Meinecke 1971 S. 11, 17, 27. Strasser 1999 S. 20 führt ergänzend Pietro Testa, Annibale Caracci, Nicola Poussin, Giovanni und Cherubino Alberti und Johann Carl Loth an.

9.5. Architektur.

9.5.1. Zimmermann und Quadratura.⁵³⁶

Um einen Eindruck von der Bedeutung der Architektur im Werk Zimmermanns und damit auch in seinen Zeichnungen zu erhalten, mag ein Blick auf sein Verhältnis zu der Quadraturmalerei Andrea Pozzos und jenen Werken süddeutscher Freskanten hilfreich sein,⁵³⁷ die von den Ideen Pozzos beeinflusst worden waren, wie etwa Vitus Felix Rigl (Folie 39 a).

Ausgehend von einer „Architektonisierung des Bildes“⁵³⁸ entwickelte Pozzo seine Lösungen für die korrekte Projektion der dreidimensionalen Architektur als Scheinarchitektur auf eine Raumdecke („Quadratura“) mit dem Ziel, die Architektur des realen Kirchenraum im Deckenfresko illusionistisch fortzusetzen.⁵³⁹ Damit war zugleich die Funktion der Architektur im Bild definiert: sie ist nicht dekoratives oder ikonographisches Beiwerk sondern das konstruktive bildnerische Mittel, das den Raum im Bild entstehen lässt.

Je stärker der Freskant das Bild aus der Architektur heraus konstruiert, umso mehr wird er auf den Bildraum beschränkt, der ihm von der Architektur vorgegeben ist. Mit den zentralperspektivisch ausgerichteten Architekturelementen war die Malerei auf die von der Architekturkonstruktion vorgegebenen Malfelder beschränkt (Folie 39 a), wird das Bild gegliedert, die Bildordnung festgelegt und die Figuren in die durch Architekturmotive begrenzten Bildpartien hinein komponiert.

Pozzos System einer illusionistischen Fortsetzung der Architektur des Kirchenraumes in den Fresken, wie wir es zum Beispiel auch von Melchior Steidl mit seinem Entwurf für ein monumentales Deckenfresko (Folie 38)⁵⁴⁰ kennen, findet sich weder in Johann Baptist's Zeichnungen noch in seinen Fresken. Zimmermann, und das gilt ebenso für Georg Asam,⁵⁴¹ übernahm nicht das illusionistische Quadraturakzept römisch – bologneser Prägung mit stark zentralperspektivisch ausgerichteten Bildkonstruktionen wie es Gump und Steidl in St. Florian verwirklicht haben und wie es Gump in dem (im letzten Krieg zerstörten) Deckenfresko der Klosterkirche der Englischen Fräulein in München (Alte Polizei) verwirklicht hatte (Folie 54 b).⁵⁴² Indem Zimmermann das kompakte

⁵³⁶ Die folgende Aussage muß auf den uns bekannten Zeichnungsbestand beschränkt bleiben, da sich für eine ganze Reihe wichtiger Fresken keine Entwürfe erhalten haben.

⁵³⁷ Das Nachfolgende ist Büttner 2006 S. 115 ff und 2001 S. 108 ff und teilweise Stalla 1988 S. 128 ff verpflichtet. Die Augsburger Ausgaben der „Pratica della Perspetive“ erschien 1702, 1708, und 1712, so dass Zimmermann das Werk Pozzos durchaus kennen konnte.

⁵³⁸ Stalla 1988 S. 132.

⁵³⁹ Reuschel 1998: S. 14 „...Entwicklungsgeschichtlich- und vereinfacht-beschrieben, bestand die größte Herausforderung in der dekorativen Umgestaltung der Decke vom System des „quadro riportato“, der wie in ein Rahmenwerk gesetzt wirkenden tafelbildhaften Darstellung zum raumüberspannenden, illusionistischen Einheitsbild und-am Ende der Epoche-wieder zurück zum „quadro riportato“. Einzelbeispiele in Zeichnungen zum Beispiel Christoph Thomas Scheffler bei Hamacher 1987 Abb. 1-3; Kat. Ausst. New York 2012 Kat. Nr. 39 mit einem Entwurf Melchior Steidls.

⁵⁴⁰ SGSM Inv. Nr. 14771; Abb. bei Strasser 1999 Kat. Nr. 10.

⁵⁴¹ Langenstein 1986 S. 85.

⁵⁴² Langenstein 1986 S. 85. Röhlig 1949 (1) S. 37 weist auf den Einfluss Pietro da Cortonas auf Asam an Hand der Kompositionsform der Marienkrönung in der Ovalekuppel der zerstörten Kapelle des

Architektursystem Pozzos durch den Landschaftstreifen ersetzt, entschied er sich für die durch Amigoni vermittelte venezianische Richtung, befreite er die Malerei von der Dominanz der Architektur als Bild strukturierendes Element, emanzipiert die Großmalerei gegenüber der Architektur im realen Raum. Mit zunehmenden Landschaftsanteil und der Verlagerung des Geschehens an den Rand der Bildfläche, verlor die Architektur als bildkonstruktives Element an Eigengewicht,⁵⁴³ während die Landschaft für die Bildkomposition an Bedeutung gewann. Die Bildfläche ist nicht primär durch die von Architekturelementen – Säulen oder Bögen – eingefassten einzelnen Freiräume Kompartiment Haft gegliedert, sondern es ist der für die Positionierung der Bildgegenstände, vor allem der Figuren, benötigte Raum, der architektonisch rahmend akzentuiert wird. Damit wurde der illusionistische Zusammenhang zwischen realem Kirchenraum und Deckenfresko, die Illusion eines „Herübergreifens des Überirdischen in die Realität des Raumes“⁵⁴⁴ aufgehoben, mit der Folge, dass der Betrachter Standpunkt nicht mehr, wie bei Pozzo, auf einen Punkt im Raum beschränkt war sondern wir es mit beliebig vielen zu tun haben. An den Bildfeldern in Berg am Laim stellt Bauer fest, dass sie „...von der Architektur durch keine Richtung, Illusionsanweisung oder Pathosformel festgelegt“ sind.⁵⁴⁵ In Zimmermanns Zeichnungen wie auch in seinen Fresken bleiben architekturperspektivische Effekte Einzelmotive“.⁵⁴⁶

9.5.2. Die Architektur bei Zimmermann.

Zimmermann nimmt die bildstrukturierende Funktion der Architektur deutlich zurück,⁵⁴⁷ beschränkt sich mit der zunehmenden Ausweitung der Landschaft auf den Einsatz einzelner architektonischer Motive. Architektur wird bildimmanente Kulisse (Folie 8 b, 10 b), die zur perspektivischen Konstruktion des Bildes beitragen kann, ohne Träger illusionistischer Raumvorstellung im Sinne Pozzos zu sein. In Bad Waldsee (1718)⁵⁴⁸ und Benediktbeuern (Gründung des Klosters 1724)⁵⁴⁹ sind es einzelne Architekturelemente, an der sich die Bildordnung ausrichtet, wie auch in dem Entwurf für den „Marien Tod“ (Kat. Nr. 12) oder der „Befreiung Petri aus dem Kerker“ (Kat. Nr. 26). Hier betont eine große Säule die Mitte des Bildes während in anderen Fällen die Architektur auf die Schaffung bühnenartiger Szenerien beschränkt wird (Kat. Nr.13) oder auf die Markierung einzelner Bildpartien wie des hinteren Bildabschlusses (Kat. Nr.12) bis hin zu isolierten Relikten in der

ehemaligen Klosters der Englischen Fräulein in München hin, die aber von Langenstein 1986 S. 84 an Johann Anton Gumpp gegeben wird (Folie 54 b) bei Drost 1926 S. 292 Georg Asam gegeben.

⁵⁴³ Bauer 1985 S. 224: „Zimmermanns Bildfelder in Berg am Laim sind dagegen nur Flächen, von der Architektur durch keine Richtung, Illusionsanweisung oder Pathosformel festgelegt.“

⁵⁴⁴ Bauer 1985 S. 18; Röhlig 1949 (1) S. 74 f betont, dass die Kunst Johann Baptist Zimmermanns von vornherein bestimmte Gemeinsamkeiten mit der Amigonis aufweist, nämlich die lockere Kompositionsweise, das Fehlen der Architekturmalerei und die Hellfarbigkeit der sich von der Farbe der Architektur abhebenden Fresken und ihrer Lokalfarbe.

⁵⁴⁵ Bauer 1985 S. 224.

⁵⁴⁶ Pursche 1992 S. 292: „In den Deckenbildern Johann Baptist Zimmermanns bleiben dagegen die architekturperspektivischen Effekte Einzelmotive.“; Bauer 1985 S. 65 „Denn auch für ihn (gemeint ist Zimmermann) sollten illusionistische Konstruktionen nie eine besondere Rolle spielen.“

⁵⁴⁷ Röhlig 1949 (1) S. 37: „Werden in einigen Zeichnungen Asams Architekturelemente pathetisch in das Bild gesetzt, so nimmt Zimmermann in den Entwürfen ihre Wirkung eher zurück.“

⁵⁴⁸ Röhlig 1949 (1) S. 25 ff.

⁵⁴⁹ Z. B. in Benediktbeuern s. Röhlig 1949 (1) S. 44: „Eine grundlegende Eigenart dieser neuen Stilstufe ist die großformig-dekorative Aufgliederung der Bildfläche durch Architekturen. Diese bestimmen die gesamte Ordnung der Kompositionen,...“ S. auch das Chorfresko in Freising Neustift dazu Röhlig 1949 (1) S. 107.

Randbebauung (Kat. Nr. 1), damit kulissenhaft den Raum für das Geschehen rahmend.⁵⁵⁰ Innenräume werden durch Säulen oder Bogenarchitektur als feste Handlungsbühne markiert (Kat. Nr. 4, 6), werden nach hinten durch kulissenartige Wandgestaltung abgeschlossen und geben nur gelegentlich einen Durchblick in dahinterliegende Räume oder Landschaft frei (Kat. Nr. 6, 34). Mit der reduzierten Bedeutung der Architektur für den Bildaufbau in den Entwürfen geht, wie bereits ausgeführt, eine stärkere bildstrukturierende Gewichtung der Figuren gegenüber der Architektur in Größe wie auch kompositioneller Platzierung im Vordergrund (Hl. Nikolaus Kat. Nr. 34; Hl. Kunigunde Kat. Nr. 36) einher.⁵⁵¹

Die ganz überwiegende Zahl der Gebäude und Architekturelemente zeigen keine besondere Charakteristik, sind einfache, unspezifische Konstruktionen ohne originelle Details. Gelegentlich kommt Gebäuden eine inhaltliche Aussage zu, wie dem runden Zentralbau in der „Schlüsselgewalt Petri“ als Symbol für die Kirche (Kat. Nr. 2) oder die Türme der Stadt München in Kat. Nr. 27. Hier wird der ikonographische Zusammenhang erst durch die Architektur hergestellt.

Den Eindruck einer wenn auch begrenzten räumlichen Tiefe ergibt sich, wenn Gebäudeteile oder Mauern zentralperspektivisch verkürzt, von Vorder – zu Hintergrund überleiten, wie in Kat. Nr. 25. In den Werkzeichnungen, in denen eine blasse Lavierung den perspektivischen Effekt der Architektur unterstützen soll, mag sich eine Distanzstaffelung trotz der kraftvolleren Färbung des vorderen Geschehens gegen den Hintergrund nicht recht einstellen. Dagegen tritt diese in den Fresken durch die abgestufte Intensität des Farbauftrages als farbliche Tiefenwirkung zum Teil deutlicher ein. Wird Architektur als Hintergrunds Abschluss der vordergründigen Szene eingesetzt (z. B. Petrus heilt Kranke Kat. Nr. 28, Nikolaus Kat. Nr. 34, Hl. Kunigunde Kat. Nr. 36) wird sie unschärfer, wenig detailliert, mit breitem Pinsel und wässriger Lavierung angedeutet, in deutlichem Kontrast zu der intensiven kraftvollen Färbung des Vordergrundes.⁵⁵²

Als ergänzende Elemente der Architektur spielen Versatzstücke wie Brunnen mit aufsteigender Fontäne, Postamente, Ziervasen oder Bäume eine große motivische Rolle. In den Zeichnungen mag sich das ästhetische Gewicht wie es Bauer sieht⁵⁵³, angesichts fehlender Farbigkeit, nicht in dem Maße aufdrängen wie in den Fresken. Hier tritt der Charakter des Ornamentalen stärker hervor.

10. Perspektive und Illusionismus.

In der Einstellung zur Perspektive sieht Schmid zwei Gruppen von Malern: „die einen sind sehr konsequent mit der Perspektive, die anderen beschränkten sich auf wenige

⁵⁵⁰ Kupferschmid 1989 S. 113 zeigt, dass Martin Heigl dieses Kompositionsschema übernommen hat.

⁵⁵¹ Röhlig 1949 (1) S. 27 sieht das große Deckenbild in Bad Waldsee „Abendmahl mit Ankündigung des Verrats“ als ein „besonders bezeichnendes Beispiel für die immer wieder genannte flächige Anordnung der Figuren, die sich hier darin zeigt, dass Architektur und Figuren sich nicht räumlich miteinander verbinden.“

⁵⁵² Röhlig 1949 (1) S. 18 stellt für das Frühwerk in Buxheim fest: „Hier sind die Bildgründe durch landschaftliche Motive, architektonische Requisiten oder einzelne Figuren bezeichnet im Gegensatz zu dem vergleichsweise unbestimmten Wolkenhintergrund des Bibliotheksfreskos. Alle diese Hintergrundmotive sind in kleinerem Maßstab, blaß und zart, oft fast verschwimmend gemalt, als fernliegend gekennzeichnet und damit in Kontrast zu dem großfigurigen und farbsatten Vordergrund. Erst in diesem Gegensatz von Nahem und Fernem entwickelt sich die Bildweite.“

⁵⁵³ Bauer 1985 S. 78.

Grundprinzipien und machen den Rest nach Augenmaß und Intuition.“⁵⁵⁴ Zimmermann zählt er zu der zweiten Gruppe, der „die Perspektive nur in ihren Hauptprinzipien kenne und sie maßvoll anwende.“⁵⁵⁵ Schwierigere perspektivische Konstruktionen findet man in Zimmermanns Bildern nur selten.⁵⁵⁶ Auch Bauer,⁵⁵⁷ der Zimmermann als Autodidakten betrachtet, für den das Erlernen von Perspektivdarstellungen ohne meisterliche Anleitung ohnehin eine besondere Schwierigkeit bedeutet hätte, sieht in Johann Baptists' Landschaften wenig perspektivische Wirkung. Auch seine Architekturen entwickeln allenfalls eine eingeschränkte illusionistische Wirkung. Zimmermanns Zeichnungen lassen nicht erkennen, dass eine intensivere theoretische Auseinandersetzung mit Perspektive und Illusionismus in seine Bildkonstruktionen Eingang gefunden hat.⁵⁵⁸ Schmid⁵⁵⁹ Vermutung dürfte zutreffen, Zimmermann habe durch „beständiges Zuschauen“ bei anderen Meistern und deren Fresken, vor allem Georg Asams in Tegernsee, gelernt,⁵⁶⁰ was zumindest für das Beherrschen der Anfangsgründe gereicht haben könnte. Ähnlich billigt Pursche⁵⁶¹ Zimmermann nur eine intuitive Handhabung von Perspektivproblemen zu.

Dazu gehörte auch die Beherrschung der unterschichtigen Positionierung der Bildgegenstände. Zimmermann kam die von Georg Asam in den meisten Fresken bevorzugte schrägansichtige Bildanlage entgegen. Diese stand im Gegensatz zu jenen frühen Lösungen Amigonis, die Zimmermann in Ottobeuren 1719, Badenburg 1719/20 und Schleißheim ab 1720 gesehen haben konnte, zu denen Holler feststellt, dass „Amigoni Deckengemälde mit dem Selbstverständnis des Staffelmalers auffasst: kaum eine „sotto – in – su Wirkung“, die Figurenbildungen werden von den Ölgemälden übernommen.“⁵⁶² Demgegenüber hatte Zimmermann mit der Beherrschung der schrägansichtigen Darstellung und der Staffelung in den Mittelgrund die tafelbildhafte Auffassung des

⁵⁵⁴ Schmid 1900 S. 102

⁵⁵⁵ Hierzu und zum Folgenden Schmid 1900 S. 102 ff und S. 98: „Eine gründliche Kenntnis der Perspektive, der Anatomie und Architektur war unumgänglich notwendig.... Zimmermanns einfache Perspektive hat nichts zu tun mit der am Ende der süddeutschen Deckenmalerei des Barocks zu beobachtenden, bewusst zurückgenommenen Perspektive.“ S. Dreyer 2014 S. 198 und Anm. 822.

⁵⁵⁶ Bauer 1985 S. 65 „Denn auch für ihn (gemeint ist Zimmermann) sollten illusionistische Konstruktionen nie eine besondere Rolle spielen.“

⁵⁵⁷ Nach Bauer 1985 S. 65 könnte Zimmermann Perspektivdarstellungen beim älteren Asam in den Klosterkirchen von Benediktbeuren und Tegernsee gesehen haben.

⁵⁵⁸ Anders etwa Ignaz Günther, der sich intensiv mit Pozzo auseinandergesetzt hat, s. dazu Woeckel 1975 Kat. Nr. 2, 5, 8, 9. Es ist öfters darauf hingewiesen worden, dass im Werk Zimmermanns illusionistische Mittel nur eine untergeordnete Bedeutung haben: Bauer 1985 S. 65 und S. 68; Kupferschmied 1989 S. 113 „Da diese illusionistischen Konstruktionen für Zimmermann keine Rolle spielten, kommt ein Maler in seiner Nachfolge in Schwierigkeiten.“ Pursche 1992 S. 292: „Zimmermann trennt in den meisten seiner Deckengemälde zwischen der realen Architektur und der Malerei, die von einer sichtbaren Basis aus neu angesetzt und sich vor allem bzgl. ihrer illusionistischen Effekte dem Betrachter nicht aufdrängt.“ Zu Illusionismus bei Zimmermann s. Bauer 1985 S. 83 f.

⁵⁵⁹ Schmid 1900 S. 18.

⁵⁶⁰ Nach Bauer 1985 S. 65 könnte Zimmermann Perspektivdarstellungen beim älteren Asam in den Klosterkirchen von Benediktbeuern und Tegernsee gesehen haben. Zu der der perspektiven Konstruktionen bei Asam s. Büttner 2006 S. 121 ff.

⁵⁶¹ Pursche 1992 S. 326 Anm.24.

⁵⁶² Holler 1986 S. 118.

Deckenbildes mit frontalansichtiger Ausrichtung der Figuren überwunden. (Kat. Nr. 6; Kat. Nr. 13)

Perspektivisch komplizierte Bildkonstruktionen, wie sie Cosmas Damian Asam in der Basilika St. Martin und St. Oswald in Weingarten (1718) gemalt hatte (Folie 39 b), finden wir bei beiden nicht. Die Anlage der Treppen und der Positionierung der Architekturfragmente in Kat. Nr. 13 führte zu einem Bildaufbau, den Zimmermann neben Georg Asam (Folie 34 b, 42 b) auch bei anderen Freskanten, bei Jacopo Amigoni (Folie 51 e) oder Melchior Steidl (Folie 53 f) sehen konnte und der auf italienische Kunstpraxis, etwa Paolo Veronese und Luca Giordano zurückverfolgt werden kann (Folie 39 c). Mit der Platzierung der Figuren auf eine Treppenanlage ergab sich eine Untersicht, deren Grad von der rückwärtigen Neigung der obersten Treppenebenen abhing.⁵⁶³ Zugleich wurde damit der Umfang festgelegt, in welchem die Figuren zu sehen waren und Raumtiefe gewonnen wurde. Je tiefer Bildgegenstände in den Bildraum gestellt wurden, desto mehr wurden sie abgeschnitten (Georg Asam Folien 34 c, d). So ist in Kat. Nr. 4 das hintere Ende des Sockels für das Betpult nicht mehr sichtbar. Am linken Bildrand von Kat. Nr. 35 musste bei abfallendem Gelände eine Figur auf einen Sockel gesetzt werden, um noch in voller Größe sichtbar zu sein. Um das bei nach hinten abfallender Bildebene sicherzustellen, mussten Figuren möglichst nahe an den vorderen Bildrand postiert werden. Wurden dagegen Bildgegenstände in ansteigende Landschaften gestellt, ließ sie dies in voller Größe aufscheinen (Kat. Nr. 38).

In den Zeichnungen Zimmermanns sind es nur Einzelpassagen, die perspektivisch konsequent angelegt sind (Kat. Nr. 4, 28, 4),⁵⁶⁴ und die eine perspektivische Strukturierung unterstützen,⁵⁶⁵ wie etwa die große Mauer in Kat. Nr. 36, die den Blick des Betrachters in eine leere Raumtiefe leitet. Auch beachtet Zimmermann die sich aus der Tiefenstaffelung ergebenden perspektivischen Anforderungen durch Verkleinerung der Figuren (Kat. Nr. 36) oder trägt durch eine geringere Intensität der Lavierung luftperspektivischen Überlegungen Rechnung.

In den meisten Fällen gehen in Zimmermanns Bildsystem einzelne Partien ihren eigenen perspektivischen Weg. Wenn in dem turbulenten Geschehen auf der Milvischen Brücke in Berbling (Kat. Nr. 31) die Brücke stark nach hinten gekippt ist, die Reiter aber diese Bewegung nicht mitmachen, die Gebäude der Stadt Rom in unterschiedlichen Winkeln fluchten, Krieger und Pferde in davon unabhängigen Winkeln gezeichnet werden, dann fügen sich die Fluchtlinien nicht zu einer gemeinsamen perspektivischen Struktur, an der sich das ganze Bild einheitlich ausrichten könnte. Entsprechend haben einzelne Bildpartien ihr eigenes Gitternetz, ohne dass sich dieses einem einheitlichen Gesamtsystem einordnet.

Einige Zeichnungen wie Kat. Nr. 13 lassen erkennen, dass Zimmermann bereits im Entwurf bemüht ist, der perspektivischen Anlage des künftigen Freskos gerecht zu werden. In den Fresken ist die schrägansichtige Anlage insbesondere der Architekturen häufig stärker ausgeprägt ist als in den Entwürfen. In der Londoner Zeichnung (Kat. Nr. 13) treffen sich die Fluchtlinien außerhalb des Bildes. Zimmermann hat den Entwurf nach den Regeln der

⁵⁶³ Reuschel 1998 S.18; Trottman 1986 S. 70 ff.

⁵⁶⁴ Bei Heigl finden sich ähnlich Passagen s. Kupferschmied 1989 S. 109: „Perspektive ist nicht rational entwickelt, neben Untersichten tritt die orthogonale Wiedergabe im selben Bild.“

⁵⁶⁵ Pursche 1992 S. 292: „In den Deckenbildern Johann Baptist Zimmermanns bleiben dagegen die architekturperspektivischen Effekte Einzelmotive.“ **Bauer 1985 S. 65.**

Schrägsichtigkeit konstruiert hat, was durch lotrecht unter dem Hauptpunkt liegenden Betrachterpunkt unterstrichen wird. Im Gegensatz zur Architektur werden die Figuren im Allgemeinen stärker frontalansichtig ausgerichtet. Bei einigen Figuren in den Zeichnungen lässt eine betonte Längung erkennen, dass damit Untersicht angesprochen werden sollte, die sich bei in großer Höhe angebrachten Fresken oder bei gewölbten Decken ergab.

Nicht nur bei Zimmermann,⁵⁶⁶ können wir beobachten, dass Figuren und Architektur nicht nach einem einheitlichen Perspektivsystem entwickelt, sondern perspektivisch unterschiedlich behandelt wurden.⁵⁶⁷ Beispiele finden sich auch bei Johann Anton Gump, ⁵⁶⁸ Matthäus Günther⁵⁶⁹ oder Cosmas Damian Asam.⁵⁷⁰ Mit seiner Handhabung der Perspektive hätte sich Zimmermann auf Pozzo berufen können, „bei dem die Figuren im Gewölbespiegel eine andere Verkürzung aufweisen als die Architektur.“⁵⁷¹

Anders als für die Architektur gibt Pozzo keine Anleitung zur Projektion von Personen. Sein System bedingt, dass Figuren und Architektur perspektivisch gleich zu behandeln sind, folglich Scheinarchitektur und Figuren mit den gleichen Untersichtswinkeln und Verkürzungsgraden⁵⁷² in den Entwürfen konstruiert werden müssten. In San Ignazio fallen Architektur und Figuren perspektivisch jedoch auseinander. Während die Architektur als Quadratura angelegt ist, mit dem Augenpunkt genau in der Mitte des Langhauses,⁵⁷³ sind die Figuren schrägsichtig konstruiert. Würden die Figuren der perspektivischen Anlage der gemalten Architektur folgen, wären sie in der Steilheit kaum sichtbar. Eine solche Darstellung himmlischen Personals wäre mit der Forderung des decorums nicht vereinbar. Zimmermann hat dies zum Beispiel in dem Chorfresko in Vilgertshofen mit einer unterschiedlich starken Anwinkelung des Kreuzes und der Figuren und der damit variierenden Untersicht (Folie 5 b) berücksichtigt: Maria mit dem toten Christus macht die flache Ausrichtung des Kreuzes nicht mit, eine solche wäre mit der Bedeutung des Geschehens nicht vereinbar.⁵⁷⁴

⁵⁶⁶ Stalla 1988 S. 132: Wie bei Pozzo gibt es auch bei Zimmermann „die Horizontalprojektion mit dem perspektivischen Hauptpunkt im Wölbungszentrum und dem kalkulierten Betrachterstandpunkt darunter bzw. die Schrägprojektion mit einem exzentrischen, häufig auf den Bildrand gelegten Hauptpunkt, was einen Betrachterstandpunkt (= Projektionszentrum) schräg unterhalb notwendig und für die Bildanlage eine Hauptansichtsseite möglich macht (weil andere Teile verzerrt erscheinen). Bei Zimmermann kommt auch eine Vermischung beider Systeme vor.“

⁵⁶⁷ Büttner 2006 S. 117. CBD Bd. 1 S. 257 f allgemein zu Vilgertshofen.

⁵⁶⁸ CBD Bd. 3 Teil II S. 456 zu Johann Anton Gump, „Erhebung Dianas zur Göttin“ „Einansichtige Wolkenszenarie, Blickrichtung nach Osten, Verkürzungen und Untersichten sind in den einzelnen Figuren unterschiedlich gehandhabt, ein schlüssiger Illusionsraum entsteht nicht.“

⁵⁶⁹ Stalla 1988 S. 132 f.

⁵⁷⁰ In Weingarten, in der „Vision des hl. Benedikt“ (1718-1720), legt Cosmas Damian Asam die Bildanlage nach verschiedenen Perspektivmustern für Figuren und Architektur an. Hier hat er die realen Pfeiler des Langhausjoches in das Fresko übernommen und die Bildarchitektur, darin Pozzos Vorbild verpflichtet, in direktem di-sotto-in su konstruiert. Im Gegensatz dazu sind die Figuren teilweise in Schrägsicht gegeben, sodass die unterschiedlichen perspektivischen Projektionen auch einen unterschiedlichen Betrachterstandpunkt erfordern. Büttner 2006 S. 125; Mösender 2010 S. 51.

⁵⁷¹ Kerber 1971 S. 104 f.

⁵⁷² Stalla 1988 S. 130.

⁵⁷³ Büttner, Gottdang 2006 S. 113.

⁵⁷⁴ CBD Bd. 1 S. 257 f; Büttner 2006 S. 117; Allgemein zu Vilgertshofen s. CBD Bd. 1 S. 255 - 265.

Um bei großen Bildfeldern dem Betrachter zumindest abschnittsweise einen perspektivisch weitgehend stimmigen Anblick zu ermöglichen, griff Zimmermann wie auch andere Freskant zu verschiedenen Mitteln. Große, zusammenhängende Menschenmassen etwa in einer Kuppel (Folien 11, 14 a, b; Kat. Nr. 27), wie sie nicht nur bei römischen Barockmeistern beliebt waren, gliederte er in voneinander unabhängigen Gruppen, die jeweils ihren eigenen Betrachter Standpunkt hatten und die so unter einer einheitlichen Perspektive stimmig gesehen werden konnten, was bei einer zusammenhängenden Fassung als Ganzes nicht ohne perspektivische Verzerrungen zu erfassen gewesen wäre. Entgegen kam ihm sein Konzept des umlaufenden Landschaftsrings, der den Betrachter nicht, wie Pozzo, auf einen Standpunkt festlegt, sondern eine Vielzahl von Einblicken ermöglichte.

10.1. Berücksichtigung des Betrachterstandpunktes in der Zeichnung.

Nach Pozzos Konzept erschließt sich das „richtige Sehen“ eines Deckenfreskos ohne perspektivische Verzerrungen bei voller Entfaltung der illusionistischen Wirkung – zumindest theoretisch – nur von einem am Boden markierten Betrachter Standpunkt aus, im Projektionszentrum, lotrecht unter dem Hauptpunkt des Freskos (Folie 41).⁵⁷⁵ Im Gegensatz dazu entsprach vor allem Zimmermanns Landschaftsring der Forderung,⁵⁷⁶ dass der Gläubige im Durchschreiten des Kirchenraumes die theologischen Botschaften der Bildwelt von verschiedenen Blickpunkten aufnehmen sollte.⁵⁷⁷ Mit der Bewegung im Raum veränderte sich der Blick des Betrachters auf die Bilder und ergab für ihn einen anderen Erlebnisverlauf als er bei Pozzo möglich war.⁵⁷⁸ Der umlaufende Landschaftsring bedingte wechselnde Betrachter Standpunkt e⁵⁷⁹ und damit verbunden unterschiedliche perspektivische Eindrücke.

Für den Zeichner, der ein Deckenfresko entwirft, ergibt sich die Frage, welchen Betrachter Standpunkt er dem Entwurf zugrunde legen soll. Wand – und Deckengemälde können auf eine oder mehrere, unterschiedliche Blickachsen ausgerichtet sein, sie können auf direkte Aufsicht (di – sotto – in su), auf Schrägsicht komponiert werden mit variierenden Untersichtgraden⁵⁸⁰ oder, wie das Beispiel in San Ignazio zeigt, mit einem festen, am Boden markierten Betrachter Standpunkt konstruiert werden. Da der Zeichner nicht jeden möglichen Blickwinkel in einem Entwurf berücksichtigen kann, muss er sich für einen Betrachter Standpunkt entscheiden, unter dem er das Fresko entwerfen will.

Mit dem Blickwinkel, der gewählt wird, ist der für den Entwurfsprozess verbindliche Betrachter Standpunkt des Entwerfers vorgegeben, wird die perspektivische Planung, die Platzierung der Horizontallinie und des Augenpunktes auf der Zeichenfläche, der Grad der

⁵⁷⁵ S. Pozzo 2003: *Figura Centesima: Modo di fa la graticola nelle volte.* (Bild Nr. 100).

⁵⁷⁶ Zu der historischen Entwicklung dieses Konzeptes s. Stalla 1988 S. 132

⁵⁷⁷ Eine anschauliche Schilderung der sich ändernden perspektivischen und ikonographischen Aspekte bei dem Durchwandern eines schrägansichtigen Deckenbildes findet sich bei Büttner, Gott dang 2006 S. 119 ff am Beispiel der Deckenfresken Cosmas Damian Asams in der Kirche Maria Himmelfahrt in Aldersbach.

⁵⁷⁸ Tintelnot 1951 S. 12.

⁵⁷⁹ Büttner 2006 S. 119.

⁵⁸⁰ Zur Entwicklung der Vielansichtigkeit in der süddeutschen Deckenmalerei s. Büttner 2006 S.128 f; zu den Möglichkeiten verschiedener Perspektivanlagen s. Büttner 2001 S. 108 ff.

Unter – oder Aufsicht, die Lage des Projektionszentrums der Konvergenzlinien festgelegt.⁵⁸¹ Plant der Freskant den Betrachter Standpunkt lotrecht unter der Mitte des künftigen Freskos zu fixieren, wird er den Entwurf auf die Mitte der Zeichenfläche hin ausrichten. Sein auf die Mitte des Blattes gerichteter Blick entspricht dem senkrechten Schauen auf die Decke, was in der Werkvorbereitung einen Betrachter Standpunkt in frontal zentraler Position gegenüber dem Bild bedingt, vergleichbar dem Blick eines Malers auf die Leinwand eines Stafeleibildes.⁵⁸² Die Mitte des Zeichenblattes korrespondiert bei gewölbter Decke mit deren Wölbungszentrum. Daran ändert sich auch nichts, wenn bei gegenansichtigen Fresken (Deckenbild in Dietramszell Folie 36 a) oder über Eck stehenden Szenen (Freising Neustift Kat. Nr. 32) zwei verschiedene Ansichten zu berücksichtigen sind. Um trotz der Vielfalt der möglichen Blickpunkte den Betrachter auf das thematisch – Wesentliche hinzuführen, hat Zimmermann beide Szenen in Freising Neustift auf die Längsachse der Decke als Hauptachse ausgerichtet,⁵⁸³ allerdings die Pilgerszene im rechten Winkel dazu. Gleiches vollzieht er in Dietramszell, nur sind die Bilder dort in Gegenansicht entlang der Hauptachse platziert.

Zimmermann legte seine Entwürfe ganz überwiegend frontal – aufsichtlich an, mit dem Augenpunkt in der Bildmitte, woraus sich für die über dem Bildhorizont liegenden Figuren eine leichte Untersicht ergab.⁵⁸⁴ In Kat. Nr. 13 erreichte er eine schrägansichtige Bildkonstruktion durch eine entsprechende Anwinkelung der Bildebene und vor allem der Architektur. Bei schrägansichtigen Projektionen wurde für die Zeichnung ein entsprechender Winkel von ca. 45 Grad gegen den Raumboden zugrunde gelegt (Folie 41).⁵⁸⁵ Nach den Regeln der Schrägansichtigkeit treffen sich bei einer entsprechenden Anwinkelung die Fluchtlinien außerhalb des Bildes. Bereits im Entwurf kann so die schrägansichtige Bildkonstruktion des Freskos festgelegt werden. Im Rahmen der Übertragung wird dies nur erreicht, wenn sichergestellt ist, dass der Betrachterpunkt lotrecht unter dem Hauptpunkt liegt. Dies wird Zimmermann erstmalig in der Pfingstdarstellung Georg Asams in der Klosterkirche Tegernsee (vor 1710) gesehen haben, wo die Vertikalen verkürzt sind und auf einen Fluchtpunkt außerhalb des Bildes zulaufen während die unverkürzten Horizontalen der Architekturteile parallel zueinander angeordnet sind.⁵⁸⁶ Wie genau Zimmermann die Konstruktionsprinzipien der Schrägansichtigkeit aufgenommen hat, belegt die Werkzeichnung für Emmering (Kat. Nr. 13) oder die Gebäudekonstruktion in der Abendmahlszene in Maria Mödingen (1718/19, Folie 8 b). Die beiden Abendmalfresken von Zimmermann und Melchior Steidl (Folie 42) und Georg Asams zwölfjährige Christus im Tempel (Folie 42) zeigen eine unterschiedliche schrägansichtige Konstruktion von Architektur und Personen. Während bei Zimmermann die Figuren noch stärker aufgerichtet sich gegen die Architektur absetzen, machen diese bei Steidl die schrägansichtige Konstruktion weitgehend mit.

⁵⁸¹ Pursche 1992 S.292: „Bei Entwurfsarbeiten hatte Johann Baptist wie alle Deckenmaler die Grundsätze der Horizontalsicht, Vertikalsicht und Schrägsicht der Raumbedingungen zu berücksichtigen.“

⁵⁸² Das bei Röhlig (1) S. 36 erwähnte tafelbildartige Komponieren Asams mag teilweise Vorbild für Zimmermanns Zeichenstil gewesen sein.

⁵⁸³ Zum Vorangehenden s. Büttner 2006 S. 128, dort auch die Entwicklung des landschaftlichen Rundhorizontes in der italienischen Freskomalerei.

⁵⁸⁴ Z.B. in Kat. Nr. 26; 36.

⁵⁸⁵ Vgl. Pozzos Darstellung einer schrägansichtigen illusionistischen Kuppel (Folie 41)

⁵⁸⁶ Büttner 2006 S. 122 f.

10.2. Lichtbehandlung und Schatten.

„In den Partien der größten Helligkeit ist das hellste Licht immer mit der fast völligen Auszehrung der Farbe im Licht identisch, kaum je aber mit einer Höhung der Farbe durch Weiß oder Gelb (Folie 17). Dadurch bedeutet Helligkeit – als Farblosigkeit – auch immer ein Identisch Werden des Bildes mit dem Träger, der Decke.“⁵⁸⁷ Dieser Effekt wird in den Zeichnungen durch zunehmende „Farblosigkeit“, durch ein Ausblenden der monochromen Lavierung angedeutet, wobei das hellste Licht vom hellen, frei belassenen, nicht lavierten Papiergrund aus entwickelt wird, die weiße Papierfarbe ist das hellste Licht. Da Zimmermann in seinen Zeichnungen keine Buntfarben und Deckweiß verwendet, bleibt ihm nur dieses Wechselspiel von nuancierter Lavierung und frei belassenen, ungetuschten Papierstellen, um Hell – Dunkelkontraste, Licht und Schatten heraus zu arbeiten. Dies bewirkt, in Verbindung mit fleckig aufgesetzter Schattenmarkierung und Faltenbildung, die für Zimmermann typische Oberflächengestaltung der Gewänder,⁵⁸⁸ wie zum Beispiel in der großen rechten Vordergrundfigur in dem Entwurf für den „Tod Mariens“ (Kat. Nr. 12) oder in der Petrus - Serie für St. Peter in München.⁵⁸⁹

Bereits in seiner frühesten Zeichnung (Kat. Nr.1) wird durch unterschiedliche Dunkelgrade der Lavierung die vordere Handlungsbühne gegen rückwärtig gelagerte Bildpartien abgehoben. Wie durch das Licht Raumgliederung und Tiefenstaffelung bestimmt wird, zeigt sich in der Werkzeichnung für das Fresko „Mythische Kommunion der Heiligen Katharina“ in Siessen (Kat. Nr. 6). Über der dunklen, im Schatten liegenden Mauer spielt sich die mit hellem Licht in den Raum zurückgesetzte Szene ab. Im Gegensatz zu einigen seiner Zeitgenossen, die Licht – und Schattenbildung in den Werkzeichnungen durch Schraffuren wiedergeben, wie etwa Melchior Steidl (Folie 53 e), arbeitet Zimmermann mit abgestufter Hell – Dunkel Intensität, d. h. mit einer wässrigen Verdünnung der Lavierung wie etwa in der „Befreiung Petri aus dem Kerker“ (Kat. Nr. 26) und der „Verleugnung Petri“ (Kat. Nr. 24). Hier wird mit der jeweils verschatteten Rückenfigur der Gegensatz zu dem hell beleuchteten Petrus im Mittelgrund und damit das thematisch Wesentliche besonders betont.

Die Zeichnungen – wie auch die Fresken – sind zumeist in einem gleichmäßig hellen Licht gehalten, ohne die Tageszeit näher zu bestimmen. Das Licht kommt überwiegend von seitlich links vorne, nur selten von rechts (Kat. Nr.12) und folgt der Tiefenentwicklung des Bildraumes.⁵⁹⁰ Nachtszenen werden in den Zeichnungen nicht durch eine entsprechende Lichtbehandlung herausgehoben. Nur die schlafenden Wächter in der „Befreiung Petri“ (Kat. Nr. 26) oder das lodernde Feuer in der „Verleugnung Petri“ (Kat. Nr.24) verdeutlichen

⁵⁸⁷ Bauer 1985 S. 150 und S. 73: „Zur Steigerung des Lichtes benützt Zimmermann nicht die Darstellung von Schatten, sondern nur die Variierung der Möglichkeiten, Licht anschaulich zu machen; ebenso wenig benützt er zur Steigerung der Buntwirkung einer Farbe den Kontrast. Diese wird vielmehr in ihren verschiedenen Helligkeitswerten intensiviert durch Isolierung oder durch gleichbleibende Reinheit, durch „Kunstmittel“ der unpathetischen Stille.“

⁵⁸⁸ Ähnlich Kupferschmied 1989 S. 114 für Heigl. In einem Vergleich der Gewänder der Stuckfiguren Zimmermanns mit denen Ignaz Günthers betont Thon, dass Zimmermann auch in seinen besten Arbeiten die Feinheit einer Güntherfigur nicht erreicht, Thon 1977 S. 49.

⁵⁸⁹ Zu der etwas anders gehandhabten Lichtführung bei Martin Heigl s. Kupferschmied 1989 S.114: „Die besondere Behandlung der Vordergrundfiguren, die in krassen Schatten gesetzt werden, hat Heigl nicht von Zimmermann selbst...Die Heftigkeit, mit der Heigl die Repoussoirfiguren von der Handlung absetzt, erinnert allerdings auch an Stiche...Heigl wollte sich der Lichtführung als raumgliedernde Maßnahme bedienen, setzte aber seine Stichvorlagen vielleicht zu direkt um.“

⁵⁹⁰ Röhlig 1949 (1) S. 47.

das nächtliche Geschehen. Letzteres ist, wie auch das Kreuz in der „Konstantinsschlacht“ (Kat. Nr. 31), eines der wenigen Beispiele, wo das Licht von einer bildimmanenten Quelle ausgeht. Harte Kontraste oder gar linear abgrenzende Schlagschatten finden sich vornehmlich an Architekturelementen im Vordergrund. Von tief dunkler, grau – bläulicher Lavierung bis zu dünnem, durchsichtigem Auftrag reicht die Skala der Schattierungen wie etwa in dem Entwurf für den „Tod Mariens“ in Dietramszell (Kat. Nr. 12), wo selbst der über den Rahmen hinausragende Gewandteil noch in die Schattierung mit einbezogen wird.

Richter⁵⁹¹ meint, dass „nicht zuletzt der Einsatz von Licht – anders als bei Zimmermann – für Cosmas Damian Asam von höchster Bedeutung ist.“ Dies mag für die Fresken gelten. In den Zeichnungen ist die Feststellung in solcher Allgemeinheit nicht nachvollziehbar, da beide vornehmlich eine monochrome Lavierung nutzen, mit der sich eine intensivere Abstufung von Lichteffekten nur eingeschränkt verwirklichen lässt. Geheimnisvolle Verschattungen etwa in Durchblicken bei Architekturen oder durch Lichteffekte dramatisch herausgearbeitete Szenerien sind nicht Sache Zimmermanns.⁵⁹² Mit besonderer Sorgfalt wird die feine Schattenverteilung auf den Gesichtern der Gaben bringenden Frauen (Kat. Nr. 13) oder des kranken Jünglings in dem „Steinwunder des Hl. Liborius“ (Kat. Nr. 14) herausgearbeitet.

Die Schattenverteilung erscheint nicht immer konsequent. In der „Verleugnung Petri“ (Kat. Nr. 24) wird mit dem Schatten die Fußstellung Petri und damit seine Position in der Fläche markiert. In anderen Blättern desselben Zyklus fehlt der Schatten als Ausdruck der Erdgebundenheit, die Füße werfen keine Schatten, haben keine Bindung an den Boden, den Figuren ist ein Moment des Schwebens eigen,⁵⁹³ ein möglicher Hinweis auf die Zeitlosigkeit des Geschehens.

Angesichts des ständig wechselnden Lichteinfalls im Kirchenraum, der eine gleichmäßige Beleuchtungssituation ausschließt, werden die Lichtverhältnisse des realen Raumes und die sich daraus ergebende Ausleuchtung der Bilder in den Werkzeichnungen nicht berücksichtigt. Lediglich in dem Entwurf für den Doppelaltar in Andechs (Kat. Nr. 50) hat Zimmermann, durch Einbeziehung der Architektur des Chorraumes, den realen Lichteinfall angedeutet. Der von rechts durch die Fenster des Altarraumes in den Chorraum einfallende Lichtkegel (angesichts der Lage des Chorraumes nach Osten, fällt das Licht von Süden ein) tritt uns, mit der in ihrer Intensität fein abgestuften Tusche, als ein Spiel von Licht und Schatten entgegen. Im Übrigen lässt Zimmermanns zeichentechnische Ausführung der Lichtbehandlung eine Unterscheidung zwischen realem und übernatürlichem Licht, zwischen bildeigener Beleuchtung und externer Lichtquelle nicht zu.

11. Die Quellen des Zeichenstils Johann Baptist Zimmermanns.

Schon im Vorangehenden wurde immer wieder vergleichend auf das Zeichenwerk anderer Künstler eingegangen, was uns zu der bereits Eingangs gestellten Frage ⁵⁹⁴ zurückführt, ob Zimmermann seine zeichnerische Fertigkeit durch eigenes Bilden oder unter Anleitung eines Meisters erreicht hat.

⁵⁹¹ Richter 1984 S. 108.

⁵⁹² Röhlig 1949 (1) S. 47.

⁵⁹³ Kupferschmied 1989 S. 115.

⁵⁹⁴ S. oben 1.2. Zielsetzung der Arbeit.

Wir haben keine Quellen wie Lehrverträge oder Dokumente, die eine Mitarbeit in einer Werkstatt belegen und damit einen einzelnen Meister bestätigen, der Zimmermann als Zeichner – und Maler bzw. Freskant nachhaltig geprägt haben könnte. Um die Ausbildung des Zeichenstils Zimmermanns und seiner stilistischen Entwicklung als Maler/Freskant genauer zu bestimmen, bietet sich ein Vergleich mit den Zeichnungen aus dem Kreis seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen an, denen er insbesondere in jüngeren Jahren begegnet ist. Dabei rechtfertigt erst das nachhaltige, wiederholte Aufscheinen von zeichentechnischen oder stilistischen Eigentümlichkeiten die Annahme eines möglichen Einflusses, wie es sich zum Beispiel an der Handschrift Kendlbachers zeigt, die so sehr von Johann Andreas Wolff geprägt ist, dass Riether⁵⁹⁵ in der intensiven „Aneignung der künstlerischen Ausdrucksweise“ den Beleg für ein Schüler – Lehrerverhältnis sieht, obwohl es dafür keine quellenmäßige Bestätigung gibt. Auch der große Einfluss Johann Baptist Zimmermanns auf seinen Mitarbeiter Martin Heigl schlägt sich in dessen Zeichenstil überzeugend nieder.⁵⁹⁶

11.1. Wessobrunner Schule: Die Zeichnungen Johann Schmutzers (Folien 43 a - c).⁵⁹⁷

In Wessobrunn pflegte man die alte Tradition der Stucktechnik d.h. vor allem die praktische, handwerkliche Ausführung von Stuckdekorationen. Darin leistete man Ausgezeichnetes. Doch es ist ein wesentlicher Schritt vom dekorativen Formen, oftmals nach Vorlagen, mit einem begrenzten Formenschatz und häufiger Motivwiederholung zum skulpturalen Modellieren. Aber gerade die figürliche Skulptur war sicher nicht die besondere Stärke stückierender Wessobrunner Handwerker. Im Figürlichen waren sie eher schwach.⁵⁹⁸ Man kann Schmid folgen, wenn er sagt, dass „die eigentliche Kunst des Modellierens erst beim Figürlichen beginnt. In der Darstellung des menschlichen Körpers kann der Modelleur zeigen, wie hoch er über dem Handwerker steht...“ Schmid folgert daraus, „dass allein eine Lehre bei den Wessobrunner „Stuckatormeistern“ mit einem Schwerpunkt im Stuckatorenhandwerk nicht gereicht hätte, um Zimmermann sowohl in der Stuckplastik wie auch im Malen und damit auch in der Zeichnung zu dem Künstler zu machen, der er geworden ist. Wenn er sich auch in der Folge als ganz geschickter Freskomaler zeigte, so brauchte man deshalb nicht eine eigene Lehrzeit bei einem Maler annehmen.“⁵⁹⁹

Für die Ausbildung als Stuckator käme nach Ansicht Christina Thons⁶⁰⁰ von den Wessobrunner Meistern am ehesten Johann Schmutzer (1642 - 1701), Sohn des Mathias

⁵⁹⁵ Riether 2016 S.177. Die enge stilistische Verbundenheit von Johann Degler mit seinem Lehrer Johann Andreas Wolff führte zu mehrfachen Fehlzuschreibungen, Riether 2016 S. 14.

⁵⁹⁶ Kupferschmied 1989 S. 112 bezeichnet Heigl einen Epigonen Zimmermanns. Hamacher 1987 Anm. 318 verweist auf die Übernahmen Johann Jakob Zeilers aus dem Werk seines Lehrers Paul Troger.

⁵⁹⁷ Zum Folgenden: Rohrmann 1999 S. 113; zu den Entwürfen im einzelnen Rohrmann 1999. S.201 ff, IV; Anhang; die dort im Archiv der Fürsten von Oettingen-Spielberg auf Burg Harburg erwähnten Zeichnungen von Mathias Schmutzer bleiben hier unberücksichtigt; ferner Dirschinger 1977 S. 131. Zur Genealogie der Familie Schmutzer s. Schnell, Schedler 1988 S. 210 ff.

⁵⁹⁸ Schmid 1900 S. 16; Lampl 2008 S. 12; auch für Thon 1977 S. 194 scheidet Wessobrunn als Lehrstätte für die freiplastische Stuckfigur und damit eine Ausbildung als Stuckplastiker aus.

⁵⁹⁹ Schmid 1900 S. 18 geht davon aus, dass sich Zimmermann als Stuckator und Maler/Freskant hat ausbilden lassen.

⁶⁰⁰ Thon 1977 S. 15: Die Stuckierung der Kirche wurde 1689 abgeschlossen. Der Neubau wurde 1692 geweiht. Zimmermann malte im Jahre 1721 das zentrale Deckenfresko. Thons Annahme eines „Nachklang“ in den frühen Stuckarbeiten Zimmermanns würde bedingen, dass Zimmermann schon vor 1721 in Vilgertshofen die Arbeiten Schmutzers gesehen hat. Dafür könnte die enge Beziehung

Schmutzer (um 1634 - 1686) in Frage. Bauer⁶⁰¹ sieht die Schmutzers als die Stuckatorengruppe, „von der die Brüder am meisten gelernt hatten.“ Johann Baptist könnte während einer möglichen Tätigkeit in der Schmutzerwerkstatt die Zeichnungen von Mathias und dessen Sohn Johann Schmutzer (1642 - 1701) gesehen haben. Auch könnte sein Bruder Dominikus, der selber ein guter Zeichner war und der wohl mit Schmutzer zusammengearbeitet hat,⁶⁰² ihm Kenntnis von Entwürfen der Schmutzers vermittelt haben. Aber was konnte der junge Johann Baptist im Zeichnen von den Schmutzers lernen?

Die Entwürfe für die Bennokapelle in Türkheim und dem Altar in Berghof bei Füssen (1678/80) sind von geringer Qualität und zeugen nicht von größerer zeichnerischer Gewandtheit.⁶⁰³ Dagegen belegen die neu gesichteten Blätter im Stadtarchiv Füssen mit Entwürfen zur Kirche „Unserer Lieben Frau am Berge“ in Füssen ein wesentlich höheres zeichnerisches Können (Folien 43 a - c). Dennoch bleiben auch diese noch einem eher einfachen Duktus verpflichtet, der durch die Bestimmung als Vorlage für handwerkliche Dekorationsarbeit geprägt ist. Merkwürdig erscheint die unterschiedliche Qualität der beiden Zeichnungskomplexe. Dieser Unterschied kann nicht mit einem künstlerischen Entwicklungsprozess Johann Schmutzers begründet werden, da beide Entwurf Gruppen gemäß Rohrmann zur gleichen Zeit entstanden sind.⁶⁰⁴

Bei den Entwürfen Johann Schmutzers aus dem Stadtarchiv Füssen handelt es sich neben zwei Altarentwürfen um Architekturzeichnungen zur Ausgestaltung des Langhauses und des Chores, um einen Grundriss der Kirche und ein Waschbecken (Lavabo) für die Sakristei. Es sind Entwürfe, in denen die Bleistiftvorzeichnung mit Tusche, meistens mit brauner Gallustinte nachgezogen bzw. laviert wurde. Die Architekturzeichnungen enthalten keine figuralen Darstellungen, vielmehr überwiegen, abgesehen von den Stuckdekorationen, gerade, geometrische Formen, die teilweise mit Lineal gezogen wurden. Nur auf dem Entwurf des Hochaltars der Kirche zu „Unserer Lieben Frau am Berg“ in Füssen (Folie 43 c, 1682)⁶⁰⁵ sind zwei Figuren erkennbar, die als alternative Vorschläge ausgeführt sind. Diese sind nicht wie die gesamte übrige Zeichnung mit Feder und Tinte sondern in Bleigrieffel gehalten. Bei der linken Figur finden sich keine Überschneidungen mit der angrenzenden Säule, die rechte Figur ist durch den nach vorne gerückten Sockel räumlich deutlich vor die dahinter stehenden Säulen gesetzt. Da hier Teile der in Feder gehaltenen Säulendekoration durch die Bleigrieffelzeichnung scheinen, kann an ein

Vilgertshofens zum Kloster Wessobrunn sprechen, dem Vilgertshofen bis zur Säkularisation unterstellt blieb; zustimmend Bauer 1985 S. 14.

⁶⁰¹ Bauer 1988 S. 134.

⁶⁰² Die Zeichnung der Fassade des Rathauses in Landsberg, die Dominikus Zimmermann, der mit Johann Schmutzer gearbeitet hatte, zugeschrieben wurde, ist qualitativ deutlich besser als die bekannten Zeichnungen Johann Schmutzers. Die Zuschreibung an Dominikus wird von Weißhaar-Kiem 1991 bestritten. Zum Vergleich auch Dominikus' Entwurf für die Westempore der St. Katharinenkirche in Augsburg von 1720 (Abb. in Kat. Ausst. Augsburg 1968 Nr. 67 Abb. 21; Bauer 1985 S. 124). Zu den Winterkursen und zu Dominikus Zimmermann s. Dischinger 1977 S. 13. Ob Johann Schmutzer ihn noch mit den ersten Regeln der Baukunst vertraut gemacht hat, ist ungewiss; dagegen war die Zusammenarbeit mit Johann Jakob Herkommer (1652-1717) von 1708 bis 1716 von großem Einfluss auf Dominikus' späteres Schaffen.

⁶⁰³ Hierzu und zum Folgenden Rohrmann 1999 S. 113; Dirschinger 1977 S. 131.

⁶⁰⁴ Rohrmann 1999 S. 113 ff allgemein zu den Entwürfen der Familie Schmutzer. Der enge zeitliche Zusammenhang der Entwürfe ergibt sich aus den bei Rohrmann 1999 S. 200 ff einzeln aufgeführten Entwürfen von Mathias und Johann Schmutz.

⁶⁰⁵ Folie 43 c: Reproduktion aus Rohrmann 1999 200 ff.

Überzeichnen der Architektur gedacht werden. Es mag damit auch in Erwägung gezogen werden, ob nicht die figurale Darstellung von anderer Hand erfolgt ist, was noch durch die Szene auf dem skizzenhaft angedeuteten Altarblatt unterstützt würde.

Abgesehen davon, dass es von Johann Baptist Zimmermann mit Ausnahme des Entwurfes für die Südseite des Chores der Wieskirche keine Architekturzeichnungen gibt (Kat. Nr. 47), – anders als sein Bruder Dominikus hat er sich nicht als Architekt betätigt –, können die hier aufgeführten Zeichnungen Johann Schmutzers allenfalls mit den wenigen dekorativen Entwürfen Zimmermanns verglichen werden, die aus späterer Zeit stammen. Sie sind Anfang bis Mitte des vierzigsten Lebensjahres Zimmermanns (Ende der 1720 iger, Anfang 1730) entstanden, etwa in dem gleichen Lebensalter, in dem Schmutzer um 1680 war, als dieser seine Zeichnungen schuf.⁶⁰⁶ Deutlich unterscheidet sich Zimmermanns Zeichenstil, den er zumindest für Stuckaturentwürfe unter dem Einfluss Münchener Hofkunst (Cuvillier, Effner) entwickelt hat, von jenem handwerklich geprägten Johann Schmutzers.

Selbst wenn Johann Baptist die Zeichnungen Schmutzers, etwa in den Winterkursen, gesehen hat, lassen seine Entwürfe zumindest klar erkennen, wie weit er sich als Zeichner in der Umsetzung subtiler Dekorationsideen über Schmutzer hinaus entwickelt hat. Schon die frühen Zeichnungen (Kat. Nr. 1 und 2) wie auch das Dekorationssystem, das zunehmend durch figürliche Motive bereichert wurde, zeugen von seinen Fähigkeiten zu figuraler Darstellung,⁶⁰⁷ die ihn gegenüber seiner ursprünglichen Wessobrunner Kunstheimat auszeichnen sollte. Als Zeichner und Maler hat Johann Baptist eine gegenüber seinem angestammten heimatlichen Kunstkreis, dessen Schwerpunkt ja nicht die Malerei war, eine autonome künstlerische Entwicklung genommen, weshalb eine Ausbildung als Maler bzw. Zeichner im Kreise der Wessobrunner Stuckatoren Schule nicht in Frage kommt. Dazu passt, dass die Brüder, Johann Baptist ebenso wie Dominikus, schon frühzeitig aus ihrem Heimatort wegstrebten.⁶⁰⁸

11.2. Ausbildung in der Carlone Werkstatt oder Umkreis (Folien 44 a - e).

Christine Thon zieht eine Tätigkeit des jungen Zimmermann in einer der italienischen Wanderstuckierertrupps in Süddeutschland, vor allem in der Werkstatt der Familie Carlone und damit einen stilistischen Einfluss auf die Arbeit Zimmermanns als Stuckator in Erwägung (Folie 30, 31).⁶⁰⁹ Die Carlones waren eine weit verzweigte Künstlerfamilie von Architekten, Freskanten und Stuckateuren aus Scaria, einem kleinen Dorf im Intelvital, zwischen Luganer – und Comersee gelegen.⁶¹⁰ Mit Beendigung der Lehrzeit um 1696 wäre eine Mitarbeit Zimmermanns in der Carlone-Werkstatt denkbar, geht doch auf diese eine Reihe von Dekorationswerken in Zimmermanns Stammlanden, also Altbayern und Schwaben zurück.⁶¹¹ Neben dem Passauer Dom, den der Familienclan von 1677 bis 1699

⁶⁰⁶ Zum Beispiel der verschollene Entwurf für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin Kat. Nr. 44 oder Entwurf für eine Wanddekoration Kat. Nr. 48.

⁶⁰⁷ Bauer 1985 S. 31 ff.

⁶⁰⁸ Bauer 1985 S. 16.

⁶⁰⁹ Thon 1977 S. 16, 192 ff: „Für eine Begegnung mit Diego Francesco Carlone spricht der Reflex, den dessen Figuralplastik im Werk Zimmermanns gefunden hat.“ Lampl 2008 S. 12 stimmt dem im Grundsatz zu. S. auch Bauer 1985 S. 126 zu einem stilistischen Vergleich der Stuckdekoration Zimmermanns in der Stadtpfarrkirche St. Georg in Amberg mit Figuren Diego Francesco Carlones.

⁶¹⁰ Zu Einzelheiten der Familie und Lebensbeschreibungen s. Kat. Ausst. Ansbach 1990 S. 47 ff.

⁶¹¹ Hier werden nur die Werke der Carlones angeführt, die in Zimmermanns geographisch gesicherten Arbeitsbereich liegen.

unter Leitung Giovanni Batista Carlones (1640/1642 - 1718/1721) stuckiert hatte,⁶¹² war es die Oberpfalz, auf die sich ihre Tätigkeit konzentrierte. Die Ausstattung des Klosters Waldsassen (Kirche, Sakristei 1695 - 98) und der Salesianerinnenkirche (1696/99) in Amberg/Opf. ist ebenso ein Werk Giovanni Battista Carlones wie die Stuckdekoration und der Hochaltar der dortigen Wallfahrtskirche Maria Hilf (Baubeginn 1696; Stuckarbeiten 1702/07; Weihe 1711).⁶¹³ In Amberg wurde Giovanni Battista von seinem Sohn Diego Francesco Carlone (1674 - 1750), ebenfalls ein Stuckator unterstützt, der neben dem Benediktinerkloster Weingarten vor allem für seine Arbeiten in der Residenz in Ansbach (1736 - 1740)⁶¹⁴ und der ehem. Stiftskirche Ellwangen (1737 - 1740) bekannt wurde. Mit Blick auf Zimmermanns quellenmäßig belegte Tätigkeit bis 1710, ein Zeitraum, in den die meisten der angeführten Aufträge der Carlones fallen, erscheint es allerdings unwahrscheinlich, dass der junge Johann Baptist, der immer in Arbeit war, sich dem Familienclan der Carlones hätte anschließen können. Später, im weiteren Verlauf seines Berufslebens konnte Zimmermann einen Großteil dieser Arbeiten gesehen haben, zum Beispiel in Amberg, wo die Apostelfiguren an der Hochwand des Langhauses von St. Georg die Nähe Zimmermannscher Figurenkomposition zu dem Carlonekreis deutlich machen.⁶¹⁵ Er arbeitete dort zwischen 1718 und 1720.

Man wird Thon zustimmen können, dass ein Herüberwirken der skulpturalen Werke aus dem Carlonebereich in Zimmermanns stuckbildnerischer Arbeit und seiner Figurenauffassung nachvollziehbar ist. Da Zeichnen und Stuckieren in Zimmermanns Werkprozess immer eng zusammenlagen, könnte ein Rückgriff auf bildhauerische Erfahrungen mit großen, frei stehenden Stuckskulpturen aus der Carlone Werkstatt, die sich in seinen Stuckplastiken und – reliefs niedergeschlagen haben mag, auch in der stilistischen Ausführung in den Zeichnungen und Fresken Zimmermanns nachhallen. Die großen Gewandfiguren, die wir in seinen Zeichnungen sehen, lassen uns an seine entsprechenden Stuckarbeiten denken, deren stilistische Verwandtschaft mit solchen Diego Francesco Carlones von Christina Thon wiederholt betont wird.⁶¹⁶ In dem Apostel Petrus unter der Palme (Kat. Nr. 9), der Gestalt der Hl. Kunigunde (Kat. Nr. 36), den Assistenzfiguren am Doppelaltar für Andechs (Kat. Nr. 50) oder einzelnen Personen aus dem Petrus Zyklus in der Peterskirche, München, scheint die Nähe zu Zimmermanns großformatigen Stuckfiguren, etwa in Benedikbeuern, Ottobeuren (ab 1714), Landshut Seligenthal oder Amberg (Folie 31) ebenso durch wie zu Werken der Carlone Werkstatt. (Folie 30, 31) Andererseits hat Zimmermann seine Figuren als Zeichner auch aus anderen Vorbildern, etwa dem römischen Barock und dort insbesondere Carlo Maratta, für den die isoliert stehende große Figur charakteristisch ist, entwickelt. So ist mit Thons Überlegungen zu der Carlone Werkstatt eher ein Hinweis und Bestätigung auf eine generelle Orientierung

⁶¹² Zu den Arbeiten von Mitgliedern der Familie Carlone in Passau s. Kat. Ausst. Ansbach 1990 S. 51 ff.

⁶¹³ Die Deckenfresken Wallfahrtskirche Maria Hilf mit der Geschichte der Wallfahrt sind ein Werk Cosmas Damian Asams, der damit die von seinem Vater begonnene Tätigkeit in der Oberpfalz fortsetzte.

⁶¹⁴ An der Residenz in Ansbach könnte er auf seinem Weg nach Würzburg 1732) vorbeigekommen sein und Ellwangen lag nicht weit von Maria Medingen (1718/22). Zu einer eher unwahrscheinlichen Begegnung Zimmermanns mit Diego Francesco Carlone oder einem anderen Mitglied der Familie in Ottobeuren s. Thon 1977 Anm.150.

⁶¹⁵ Einzelheiten bei Lampl 1980 S. 99 ff, der die Figuren Zimmermann zuschreibt; zustimmend Bauer 1985 S. 126 mit einem stilistischen Vergleich der Stuckdekoration Zimmermanns in der Stadtpfarrkirche St. Georg, Amberg mit Figuren Diego Francesco Carlones. Thon 1977 Anm.705 a.

⁶¹⁶ Einzelheiten dazu s. Thon 1977 S. 50 f, 193 f. und Abb. 35-38, 167, 168.

Zimmermanns an italienischem Formengut gegeben als eine nur auf die Carlones begründete stilistische Beeinflussung.

Anders mag es mit dem Fresko - und Zeichenwerk Carlo Innocenzo Carlones (1686 - 1775)⁶¹⁷ liegen. Diese könnte für Zimmermann unter dem Gesichtspunkt der Umsetzung der in der Stuckskulptur entwickelten carlonischen Figurenauffassung in die Zweidimensionalität der Malerei von Interesse gewesen sein (Folien 44 a - 44 e). Carlo Innocenzo, ebenfalls ein Sohn Giovanni Batista Carlones, war ab 1699 bis 1702 in Venedig, anschließend, nach einem kurzem Aufenthalt in Laibach, vollendete er seine Ausbildung in Rom (bis 1707/08), wo er sich vor allem an Trevisani orientierte und eine umfangreiche akademische Ausbildung erhielt.⁶¹⁸ Zwischen 1719 und 1735 schuf Carlone Deckengemälde in der Ludwigsburger Residenz (Vestibül, Hofkapelle, Bildergalerie) und freskierte im Treppenhaus des Schlosses Brühl (um (1750), um nur seine wichtigsten Arbeiten zu erwähnen. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Zimmermann eines dieser Fresken Carlo Innocenzo Carlones gesehen hat, auch nicht das Deckenfresko mit der Glorifikation des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich im Großen Saal der Ansbacher Residenz (um 1735/36), das zwar 1732 auf Zimmermanns Weg nach Würzburg lag, mit dem Carlone aber erst drei Jahre später beginnen sollte.

Blickt man auf Carlo Innocenzo Carlones Zeichnungen und Fresken, ist das venezianische Erbe, herkommend von Sebastiano Ricci, offensichtlich. Die Zügigkeit der Strichführung, das Flüchtige der Lavierung und der Verzicht auf die Ausführung von Details geben den Blättern eine atmosphärische Leichtigkeit, wie wir sie von den Venezianern des ausgehenden 18. Jahrhunderts kennen. Dazu kommt eine für Carlo Innocenzo Carlones typische „Zipfeligkeit“ der Gewänder (Folie 44 a).⁶¹⁹ Diese Elemente vermissen wir in den Werkzeichnungen Zimmermanns. Dagegen lässt sich im Bildaufbau der Zeichnungen Carlo Innocenzo Carlones Vergleichbares finden.⁶²⁰ etwa in der geringen Raumtiefe, dem weitgehenden Fehlen von Überschneidungen und dem aufreihenden Nebeneinander der Figuren.

Anders liegt es mit dem Zeichenstil. Die venezianische Leichtigkeit, das Schwungvolle des Striches, die lockere, malerische Lavierungstechnik, der größere Variantenreichtum der verwendeten Zeicheninstrumente wie Rötel und der stärkere Zug ins Dramatische bei Gestik und Gebärde begründen einen deutlichen, leicht erkennbaren stilistischen Unterschied der Zeichnungen Carlo Innocenzo Carlones zu denen Zimmermanns, was eine spezifisch auf die Carlones gerichtete stilistische Verpflichtung seiner Zeichnung verneinen lässt.

12. Zimmermann und Augsburg.

Mit Blick auf Zimmermanns Herkunft und seine regional vornehmlich auf Schwaben und Oberbayern begrenzte Tätigkeit kommen für seine künstlerische Formung als Maler und

⁶¹⁷ Einzelheiten zu der Zeichenkunst Carlo Carlones s. Krückmann 1990 S. 77 ff.

⁶¹⁸ Kat. Ausst. Ansbach 1990 S. 51.

⁶¹⁹ Kat. Ausst. Ansbach 1990 S. 95: „Ausgestreckte Arme und Beine, auch emporgerectete Köpfe bekommen ebenso wie zipfelig aufwehende Stoffe die Form von Schnörkeln. Um dieser Effekte willen werden Figuren in oft recht gewagte Drehungen gebracht. Figuren und Wolken wachsen zu aufsteigenden dekorativen Ornamentformen zusammen, deren hoher Schwerpunkt die Tendenz zur Leichtigkeit mitbewirkt.“

⁶²⁰ Zum Folgenden s. Kat. Ausst. Ansbach 1990 S. 95.

Zeichner im Wesentlichen zwei Möglichkeiten in Frage: Augsburg und München, die beiden Zentren, die die Deckenmalerei in Süddeutschland bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung beeinflussten.

Angesichts der Verbundenheit seines heimatlichen Wessobrunner Kunstkreises⁶²¹ mit Augsburg neigt die überwiegende wissenschaftliche Meinung bei der Frage, wo Zimmermanns Bildung als Maler und Zeichner ihren Anfang genommen haben mag, zu der freien Reichsstadt. Als Ausdruck der engen Beziehung der Wessobrunner Stuckateure zu Augsburg führt Schmid an, dass mit wenigen Ausnahmen alle am Ende des 17. Jahrhunderts in Augsburg bekannten Stuckateure entweder selbst Wessobrunner waren oder doch in deutlich erkennbarer Beziehung zu diesen standen.⁶²² Auch gehörte Wessobrunn zur Diözese Augsburg und in eben deren Einzugsbereich lagen einige der ersten größeren Freskoaufträge Zimmermanns, in Markt Rettenbach (1707), Buxheim (1709/13) und Ottobeuren (1714 mit Unterbrechungen bis 1722). Auch war Augsburg ein Zentrum für die Herstellung von Reproduktions- und Ornamentstichen, die für den Stuckator Zimmermann zum Handwerkszeug gehörten. Und schließlich befand sich in Augsburg eine Akademie, während München keine vergleichbare Einrichtung vorweisen konnte.

12.1. Zimmermann und die Augsburger Akademie.⁶²³

Schon Schmid stellte fest,⁶²⁴ dass ohne die Kenntnis der Perspektive, Architektur und vor allem der Anatomie ein guter Plastiker nicht denkbar war, „da schon der Zeichner ihrer absolut bedurfte.“ Diese für den Künstler notwendige Wissenschaft habe sich Zimmermann wahrscheinlich in Augsburg angeeignet, „wo solche von langen Zeiten her sonderlich florirt und getrieben worden.“ Vor allem die Darstellung des menschlichen Körpers erforderte ein intensives Studium nach Modellen und antiken Vorbildern, wie denn auch Schmid ein entsprechendes Studium als Voraussetzung für eine ganze Reihe von Werken Zimmermanns sieht.

Seinen Wessobrunner Kollegen war Zimmermann gerade in der figürlichen Stuckplastik überlegen. Erlangt haben konnte er dies durch anatomische Studien nach Modellen und Antiken, einem Studium, wie es an der Augsburger Akademie gepflegt wurde.⁶²⁵ Die These, Zimmermann könnte die Augsburger Akademie besucht haben, gewinnt für seine Zeichnungen insoweit an Gewicht, als gerade das Zeichnen im Ausbildungsprogramm der Akademie im Vordergrund stand. Dann aber müsste der dort gepflegte Zeichenstil und die für eine Akademieausbildung typische Themenwahl Spuren in seinen Zeichnungen hinterlassen haben.

⁶²¹ Ein Beispiel für die enge Verbindung zwischen Augsburg und Wessobrunn ist auch Matthäus Günther s. Kat. Ausst. Augsburg 1988 S. 21. Thon 1977 Anm. 33 betont, dass es für einen Aufenthalt Zimmermanns in Augsburg keinerlei archivalische Anhaltspunkte gibt.

⁶²² Schmid 1900 S. 18.

⁶²³ Zum Folgenden s. Bäuml 1950 S. 7 ff. Bushart 1995 S. 399 f.

⁶²⁴ Hierzu und zum Folgenden vor allem Schmid 1900 S. 16 ff und S. 108 f; ebenso Russel Hitchcock 1968 S. 38. Thon 1977 S. 15 f und Anm. 31 weist auf die Möglichkeit einer Ausbildung an der Akademie und erwägt Matthias Lotter als möglichen Lehrer Zimmermanns, was aber durch Stilvergleich nicht gestützt werden kann.

⁶²⁵ Thon 1977 S. 15.

Ohne hier auf die einzelnen Phasen der Entstehungsgeschichte der Augsburger Akademie näher einzugehen,⁶²⁶ dürfen wir annehmen, dass von Anfang an, seit den ersten privaten Anfängen bis zur vollen Etablierung als Reichsstädtische Akademie 1710, ein programmatischer Schwerpunkt in der Ausbildung auf dem Zeichnen lag. Dies entsprach den Forderungen Joachim Sandrarts, des Gründers der ersten Akademie, der die Zeichenkunst als „die Mutter der drei Künste, der Maler =, Bildhauer = und Baukunst“ betrachtete.⁶²⁷ Für den jungen Johann Baptist käme altersmäßig am ehesten ein Besuch der ersten Akademie, einem privaten Künstlerzirkel Augsburger Künstler⁶²⁸ und der Städtischen Akademie von 1710⁶²⁹ in Frage. Ein Besuch der Akademie wäre Zimmermann zur Winterzeit durchaus möglich gewesen, konnten doch Stuckateure und Freskantens witterungsbedingt nicht in den kalten Innenräumen arbeiten. Um zu der Akademie zugelassen zu werden, mussten die Schüler mindestens 12 Jahre alt gewesen sein und die Anfangsgründe des Zeichnens beherrschen.⁶³⁰ Frühestens 1692, nach Beendigung der Schule, wäre dem jungen Johann Baptist ein Besuch möglich gewesen,⁶³¹ wenngleich er in demselben Jahr auch seine Lehre begonnen haben wird. Für einen längeren Aufenthalt Zimmermanns in Augsburg, den eine Ausbildung an der dortigen Akademie erfordert hätte, gibt es jedoch keine Anhaltspunkte.⁶³² Diese erste Akademie wurde zudem in Folge der Wirren des Spanischen Erbfolgekrieges gegen Ende des Jahrhunderts wieder geschlossen.

⁶²⁶ Das wenige, das wir über die erste Augsburger Akademie wissen, beruht auf Paul von Stettens 1765, also etwa hundert Jahre später erschienenen „Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg“ s. dazu und zum Folgenden s. Bäuml 1950 S. 7 und Anm. 23; Madel 1987 S. 199 ff.

⁶²⁷ Die erste Augsburger Akademie wurde im Wesentlichen von Joachim von Sandrart während seines Aufenthaltes in Augsburg (1670-1674) gegründet, aus der im Jahre 1701 die fünfte deutsche Akademie hervorging. Madel 1987 S. 201. Die Bedeutung, die dem Zeichnen im Rahmen der Ausbildung beigemessen wurde, geht aus dem am 8. September 1780 erschienenen Programm der von von Stetten gegründeten „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“ hervor „Dieserhalben werden auf die Zeichnungen des menschlichen Körpers nach dem Leben und Gipsbildern, von obrigkeitwegen angeschaffte und bestimmte Schaustücke jungen und angehenden Künstlern, welche Winterzeit hindurch die Akademie besuchen, ununterbrochen ausgeteilt werden.“ Einzelheiten s. Bäuml 1950 S. 58 ff.

⁶²⁸ Bäuml 1950 S. 7. Eine Gründungsurkunde ist bisher nicht gefunden worden.

⁶²⁹ Hamacher 1987 S. 5 Anm. 9: „Paul von Stetten hat die damals auf privater Basis von den Augsburger Künstlern betriebene Kunstakademie 1684 dem Schutz des evangelischen Rates unterstellt, finanziell gesichert und durch Reichsdeputation anerkennen lassen.“ Nach der Schließung durch die Wirren des Spanischen Erbfolgekrieges wurde die Reichsstädtische Akademie im Jahre 1710 wieder eröffnet und mit Johann Rieger und G. Philipp Rugendas als Leiter konfessionell paritätisch besetzt. Bushart 1968 (1) S. 99. Bushart 1968 S.8: „1710 schließlich erhob der Rat die bisher nur von evangelischen Mitgliedern unterstützte Kunstakademie zur paritätischen städtischen Anstalt.“

⁶³⁰ Bäuml 1950 S. 50: „Voraussetzung für die Zulassung zu der Akademie dürfte ein Mindestalter der Schüler von 12 Jahre alt gewesen sein. Auch mussten die Schüler die Anfangsgründe des Zeichnens beherrschen.“

⁶³¹ Die Augsburger Akademie wurde ab 1684 nur von der protestantischen Partei des Augsburger Rates finanziell unterstützt, sodass ab 1684 nur von der „Protestantischen Akademie“ gesprochen wurde. Es wäre also denkbar, dass Zimmermann aus konfessionellen Gründen die Akademie nicht besuchen konnte.

⁶³² Für einen Aufenthalt Zimmermanns in Augsburg zeugt ein Altarblatt „Krönung Mariens“, das Hans von Aachen 1598 für die Bartholomäus-Kapelle in St. Ulrich und Afra in Augsburg malte, das Zimmermann gesehen hat und das Werkstattmitglieder für das kleinformatige Fresko des „Rosenkranzgeheimnisse“ in Bad Wörishofen (1722/23) verwendeten. Zu dem Fresko in Bad

Da die Freskomalerei in Augsburg – anders als in München – erst nach der Jahrhundertwende wieder verstärkt aufkam, stand die Ölmalerei an der ersten Augsburger Akademie ganz offensichtlich im Mittelpunkt der Ausbildung.⁶³³ Die mit der Deckenmalerei verbundenen Fragen wie Freskotechnik oder Illusionismus, Quadraturmalerei, gewölbte Decken oder Schrägansichtigkeit waren Themen, die als spezifisch Fresko relevant an der Akademie nicht im Vordergrund standen. Für Zimmermann, dessen berufliches Bestreben es ja offensichtlich war, nicht nur Stuckateur sondern auch Freskant zu werden, waren solche Themen an der Akademie, wenn überhaupt, nur eingeschränkt zu erlernen. „Die städtische Akademie konnte zwar den Anschein einer gewissen theoretischen Bildung vermitteln, für die Praxis der Deckenmalerei leistete sie so gut wie nichts...Freskanten wurden jedoch nicht in den etwas armseligen Akademieräumen, sondern auf dem Gerüst als Lehrling ausgebildet.“⁶³⁴

Wir besitzen keine Zeichnungen Zimmermanns, die auf eine akademische Ausbildung schließen lassen, wie etwa Akt- und Bewegungsstudien. Nur gelegentlich, wie in der Rückenansicht des Henkers (Kat. Nr. 8), der Kreuzaufrichtung Petri (Kat. Nr. 7) oder den Verdammten (Kat. Nr. 3) lassen die Zeichnungen ein intensiveres Befassen mit der Darstellung des nackten menschlichen Körpers erkennen. Doch sind diese zum Teil so nahe an ihre jeweiligen Vorlagen gebunden (Folie 15 c, d), dass sie nicht den Schluss zulassen, Zimmermann habe sich intensiv mit der Anatomie des menschlichen Körpers auseinandergesetzt. Auch fehlen Kopien nach antiken Bauten oder Architekturelementen, die als Hinweis auf eine Akademieausbildung gewertet werden könnten. Zimmermanns Gebäude lassen in ihrer ganz überwiegend einfachen, standardisierten Ausführung vermuten, dass sein künstlerisches Interesse nicht durch ein intensiveres Beschäftigen mit architektonischen Fragen geweckt worden ist, er das Zitieren antiker Gegenstände wie Säulen, Ruinen, Vasen oder antike Gewänder nicht als Ausdruck akademischer Gelehrsamkeit verstand.⁶³⁵ Die notwendigen Anregungen entnahm er den Werken seiner Kollegen, wie z. B. den häufig eingesetzten runden Zentralbau, den er bei Antonio Maria Viani in der Michaels Kirche, München finden konnte. Ähnliches gilt für die perspektivische Anlage der Gebäude, die eher intuitiv ausgeführt wurde als nach einem präzisen geometrischen System. Es lassen sich im Zeichencorpus Zimmermanns keine Hinweise auf einen Aufenthalt an der Augsburger Akademie finden.

12.2. Die älteren Augsburger Zeitgenossen Zimmermanns.

Sieht die Wissenschaft eine frühe künstlerische Formung des jungen Johann Baptists vornehmlich in dem Augsburger Kunstkreis,⁶³⁶ müsste die Begegnung mit den dortigen Malern, die Zeitgenossen Zimmermanns waren, ihre Spuren in seinem Werk hinterlassen haben.

Angesichts Schönfelds Einfluss auf seine Zeitgenossen und Schüler verwundert es nicht, dass die meisten von ihnen in ihrem Zeichen – und Malstil dem Meister nahestanden. Gabriel Ehinger (1652 - 1736) übernahm den Zeichenstil seines Lehrers Schönfeld so weit,

Wörishofen s. Richter S. 96 und Anm. 374 und 375; Thon 1977 S. 16 und Anm. 33 sieht einen Aufenthalt in Augsburg zurückhaltend.

⁶³³ Bushart 1968 (1) S. 99.

⁶³⁴ Bauer 2000 S. 51.

⁶³⁵ Madel 1987 S. 44.

⁶³⁶ S. oben 4.1. Ausbildung.

dass eine Händescheidung oftmals problematisch erscheint.⁶³⁷ Auch in den Werken von Johann Heiß (1640 - 1704)⁶³⁸ finden sich ebenso deutliche Spuren des Wirkens

Schönfelds in Augsburg⁶³⁹ wie bei Isaak Fisches d. . (um 1638 - 1706; Folien 47 a - c)⁶⁴⁰ oder Arbogast Thalheimer (Folie 46 a). Auch scheint Schönfelds skizzierend wirkende Handschrift dem Schaffen Hans Ulrich Francks⁶⁴¹ entgegengekommen zu sein. Und selbst der aus Ungarn 1664 nach Augsburg zugereiste Johann Spillenberger (1628 - 1679) konnte sich dem Einfluss Schönfelds nicht entziehen.⁶⁴² Vor allem aber in den Werken Johann Georg Melchior Schmidtners (1625 - 1705)⁶⁴³ und Johann Georg Knappichs (1637 - 1704) finden sich tiefe Spuren des Wirkens Schönfelds in Augsburg (Folie 46 b; 47 d).⁶⁴⁴

Dem Einfluss Schönfelds konnte sich auch das Münchener Knstlerumfeld Zimmermanns nicht entziehen, wie etwa Johann Andreas Wolff, dessen frühe Zeichnungen die Nähe zu Schönfelds manieristischem Spät Stil bestätigen (Folie 48 a).⁶⁴⁵ Auch Johann Caspar Sing lässt sich ebenso von Schönfeld anregen⁶⁴⁶ wie später Matthäus Günther.⁶⁴⁷ Die Zeichnung „Kinderreigen in Nymphenburg“ (Kat. Nr. 40) lässt erkennen, dass sich Zimmermann zumindest mit Arbeiten Heinrich Schönfelds beschäftigt hat.

Die Werke dieser Künstler, die die Malerei in Augsburg bis zur Jahrhundertwende und zu Beginn des 18. Jahrhunderts geprägt haben,⁶⁴⁸ könnte Zimmermann in Augsburg und dessen näherer und weiterer Umgebung in vielfältiger Form gesehen haben. Einzelne Motivübernahmen lassen erkennen, in welchem Umfang er sich mit der Augsburger Malerei und Graphik vor und um die Jahrhundertwende auseinandergesetzt hat. Von Isaak Fisches hat Zimmermann in Maria Mding für die „Auferstehung Christi“ innerhalb des Zyklus der „Geheimnisse des Rosenkranzes“, Motive aus dessen gleichnamigen Augsburger Gemälde

⁶³⁷ Kat. Ausst. Augsburg 1968 S. 178 Kat. Nr. 203 und Abb. 179; Biedermann 1968 S. 161; Madel 1987 S. 14 „Ein Rezipieren von Schönfelds Kompositionen, Motivik oder Figurenstil wird in Augsburg am klarsten im graphischen Werk Gabriel Ehingers, am frühesten in dem des Malers und Radierers Hans Ulrich Frank. ...Ehinger war es, der nicht nur das thematische Vorbild Schönfelds, sondern auch seinen Stil möglichst getreu wiederzugeben suchte.“

⁶³⁸ Kat. Ausst. Augsburg 1968 S. 113 ff und Abb. 223.

⁶³⁹ Scherf 2009 S. 50; Madel 1987 S. 66 ff.

⁶⁴⁰ Kat. Ausst. Augsburg 1968 S. 101 f, 179, Kat. Nr. 206-209 und Abb. 201, 202. Madel 1987 S. 55 ff.

⁶⁴¹ Madel 1987 S. 22.

⁶⁴² Madel 1987 S. 206: Spillenberger rezipierte Schönfeld noch in seinen späten Zeichnungen.

⁶⁴³ Kat. Ausst. Augsburg 1968 S. 245 und Abb. 223.

⁶⁴⁴ Scherf 2009 S. 50; Madel 1987 S. 66 ff.

⁶⁴⁵ Das Folgende beruht weitgehend auf Riether 2016 S. 21 f und Schlichtenmaier 1988 S. 216 ff. „Unbestreitbar ist jedoch die künstlerische Einflussnahme Schönfelds auf die frühen Zeichnungen Wolffs. Da Wolff nicht als Lehrjunge oder Geselle bei dem Augsburger Lehrer gewesen war, liegt es nahe zu vermuten, dass er dessen Druckgraphiken oder Zeichnungen gesehen hatte.“ S. auch Baumstark 1967 Anm.136. Schon Lipowsky 1810 S. 174 war die Nähe des jungen Wolff zu Schönfeld aufgefallen: „Anfangs nahm er die Schnfeldsche, dann die Karl Lotsche Manier an; Schlichtenmaier 1988 S. 266 - 271 und die in diesem Zusammenhang aufgezählten Arbeiten Loths, die Wolff und auch Zimmermann gesehen haben könnten. Zum Spektrum der Vorbilder Götz 1988 S. 70 ff und S. 95 ff. Riether 2016 S. 21 f.

⁶⁴⁶ Seib 1993 Teil II Kat. Nr. A 9, A 28, A 46, A 54.

⁶⁴⁷ Zu Günthers Altarblatt in Druisheim (Landkreis Donau - Ries) s. Kat. Ausst. Augsburg 1988 S. 116, 272,

⁶⁴⁸ Paula 2003 S. 85 weist darauf hin, dass bis in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts „ein Groteil der Decken- und Wandbilder in (bayerisch-schwäbischen) Klosterkirchen Malern aus dem altbayerischen bzw. aus dem seeschwbischen Gebiet überlassen wurden.“

in der St. Ulrich Kirche verwendet.⁶⁴⁹ Mit Johann Georg Knappich kam der wichtigste Repräsentant der Augsburger Deckenmalerei aus dem Schönfeldkreis.⁶⁵⁰ Zwischen 1680 und 1700 schuf er neben Altarbildern Fresken und Deckengemälden in Öl auf Leinwand im schwäbisch – bayerischen Raum, z. B. um 1680 in der Pfarrkirche in Oettingen. Gemälde Knappichs könnten Zimmermann in der Landsberger Jesuitenkirche und der dortigen Stadtpfarrkirche oder in der Abteikirche Obermarchtal begegnet sein. Die Figur des Dominikus im Schutzmantelbild der Klosterkirche Maria Medingen, die Dominikus Zimmermann von 1715/18 erbaut hat, entlehnte Johann Baptist aus dem Deckenbild mit der Rosenkranzverleihung in der Augustiner – Chorherrenkirche Wettenhausen, die Knappich um 1685 freskiert hat.⁶⁵¹ Aber weder in den Zeichnungen noch in den Fresken lassen sich Spuren der Eigenart Knappichs ausmachen, zumal dieser sich in den Zeichnungen eng an Schönfeld orientierte. Als Freskant hat sich Knappich allerdings von Schönfeld gelöst, da letzterer nicht freskiert hat.

Für die Freskomalerei Zimmermanns spielten die Fresken Arbogast Thalheimers aus Ottobeuren (1664 - 1746), der dem Augsburger Künstlerkreis zuzuordnen ist, insoweit eine Rolle, als er einzelne Anregungen aus dessen Werk übernommen hat, wie etwa in Maria Möding (1722), wo sich eine Reihe von Anleihen bei Thalheimers Edelstettener Arbeiten (1710/11) finden.⁶⁵² Auch bei der Ausgestaltung der Bibliothek in Benediktbeuern hat Zimmermann auf Arbeiten Thalheimers zurückgegriffen.⁶⁵³ Trotz der Übernahme einiger Motiv aus der nicht sehr qualitätsvollen Freskomalerei Thalheimers (Folie 46 a) ist Richter⁶⁵⁴ in der Ablehnung eines Einflusses Thalheimers auf Zimmermann beizupflichten. Weder von der Akademie, noch von Schönfeld⁶⁵⁵ oder seinen Schülern und Nachfolgern hat sich

⁶⁴⁹ Röhlig 1949 (1) S. 34.

⁶⁵⁰ Zu Knappich s. Madel 1987 S. 88 ff, S. 103: zu den Fresken Knappichs in der Pfarrkirche Oettingen: „Weiterhin zeigt sich hier eine Ableitung der Freskomalerei Knappichs aus der wesentlich von Schönfeld geprägten Leinwandbildtradition. Damit ist die Entstehung einer selbständigen, lokalen Augsburger Freskokunst belegt.“ ebenso S. 210. Nach Hamacher 1987 S. 16 und Anm. 21 unter Bezug auf Madel a.a.O. hat sich „...aus der Leinwandtradition der „Schönfeldrichtung“ eine selbständige Entwicklung der Freskokunst in Augsburg vollzogen.“

⁶⁵¹ Röhlig 1949 (1) S. 33: „Er gibt die gleiche Körperhaltung des Knienden-nur mit abgewandelter Armbewegung und seitenverkehrt-mit dem charakteristischen Faltenwurf zwischen den Knien und der gleichen seitlichen Drappierung des schwarzen Mantels unter dem Arm.“ Knappich kopierte Johann Carl Loths gleichnamiges Gemälde „Der heilige Dominikus empfängt von der Muttergottes den Rosenkranz“ 1691, Bayerische Staatsgemäldesammlung München, s. Madel 1987 S. 232 Anm.48. Zu den 1694 entstandenen Fresken Paul Etschmanns im Kaisersaal des Stiftes Wettenhausen s. Richter 1984 S. 97; zu Knappich in Wettenhausen s. Madel 1983 S. 103 ff.

⁶⁵² Röhlig 1949 (1) S. 34: „Fresken nicht sehr qualitativ.“ und Anm. 68 allgemein zu Thalheimer. Auch wenn Zimmermann den Auftrag zur Stuckkierung in Edelstetten nicht erhalten hat, machen die Anleihen deutlich, dass er die Arbeiten Thalheimers gekannt hat, s. dazu Thon 1977 S. 23 f; anders noch Schmid 1900 S.20 f, und 106, der Zimmermann den Stuck zuschreibt.

⁶⁵³ Thon 1977 S. 86 zu Ottobeuren Bibliothek „...wo Thalheimer die Eckfelder in ganz ähnlicher Darstellung ausgemalt hatte“ (gemeint sind die sich über die Balustrade neigenden Putten und die Draperien, die in Stuck überzugehen scheinen, über das Geländer geworfen, in den realen Raum, hineinzuhängen.“ Ähnliches findet sich bei Zimmermann in Benediktbeuern, Bibliothek. Schmid 1900 S. 106 sieht ebenfalls eine Nähe zu Thalheimer: „In seiner ersten Periode, die etwa bis 1720 geht, malt er nicht sehr breit; er liebt viele braune Töne in den Schatten, etwa in der Art des alten Asam oder des A. Thalheimer.“

⁶⁵⁴ Richter 1984 S. 98.

⁶⁵⁵ Kat. Ausst. München 1976 (1) S. 180. Auch Richter 1984 S. 96 sieht keinen Einfluss Schönfelds auf das Werk Zimmermanns: „Ein direkter Einfluss Johann Heinrich Schönfelds auf den frühen

Prägendes in Zimmermanns Zeichenstil niedergeschlagen. Augsburg und der dortige Künstlerkreis tritt als Quelle nachhaltiger künstlerischer Prägung für den jungen Zimmermanns in den Hintergrund.

13. Die Münchener Schule.

13.1. Münchenern Freskokunst um 1700.

Liegt das Schwergewicht der künstlerischen Leistung des Malers Zimmermann in seinen Arbeiten als Freskant, so bietet es sich an, hier nach den Quellen einer künstlerischen Einflussnahme auch in der Zeichnung zu suchen. In Augsburg⁶⁵⁶ stellte sich nach ersten Ansätzen mit den Fresken Johann Georg Knappichs im Augustinerchorherrenstift Wettenhausen (1685) und Johann Riegers in der Benediktinerabtei Holzen zunächst keine weitere Entwicklung ein. „Seltsamerweise brachten sie (gemeint sind die Arbeiten von Knappich und Rieger) aber keinen Aufschwung, sondern kamen nach hoffnungsvollem Beginn wieder zum Stillstand.“⁶⁵⁷ Die Freskomalerei entwickelte sich in Augsburg später als in München⁶⁵⁸ und strebte erst ab den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts ihrem Höhepunkt zu,⁶⁵⁹ in einer Zeit also, in der Zimmermann mit vierzig Jahren bereits ein etablierter Meister war. Für dessen berufliches und künstlerisches Bestreben, nicht nur Stuckator sondern auch Freskant zu werden, bot die in München aufblühende höfische und kirchliche Freskomalerei gegen Ende des 17. Jahrhunderts die besten Voraussetzungen, womit die weiteren Überlegungen nach München führen. München war die „künstlerische Zentrale, die Vermittlerin neuer Kunst“.⁶⁶⁰ Die Frage, aus welchem künstlerischen Umfeld Zimmermann seine Zeichenkunst vornehmlich entwickelt hat und welches die stilistisch formenden Einflüsse waren, ist mit dem Kreis jener Maler und Freskanten verbunden, die die Münchener Freskokunst prägten, mit denen er persönlich in Kontakt gekommen ist, deren Werke er gekannt hat und von denen sich Spuren in seinem (Zeichen-) Werk finden.

Nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges, ab dem späten 17. Jahrhundert verdrängte das Wand – bzw. Deckenfresko zunehmend das zuvor gebräuchliche großflächige Leinwandbild in der bildnerischen Ausgestaltung sakraler und weltlicher Räume und wurde

Zimmermann ist nicht festzustellen, auch wenn man dies bei manchen antikisierenden Szenen Zimmermanns annehmen möchte.“

⁶⁵⁶ Richter 1984 S. 113: „Bezeichnend ist, dass für das ganze 17. Jh. seit Mathias Kager durch die Kriegswirren und Notjahre dort kein Freskant nennenswerte Bedeutung erlangte. Auch die beiden ersten Akademiedirektoren, Johann Rieger (1710-30) und Georg Philipp Rugendas (1717-1742) sind nicht als Freskomaler bezeugt. Nach Richter 1984 Anm. 461 besteht zudem kein Anlass, von einer „Augsburger Schule“ zu sprechen, da es sich bei der um 1710 gegründeten Malerakademie um eine Zeichenschule allgemeinen Charakters handelt, die von Tafelmalern und Kupferstechern ins Leben gerufen wurde.“

⁶⁵⁷ Paula 2003 S. 85 f.

⁶⁵⁸ Madel 1987 S. 214 ff: „Ein solches Stagnieren gegen Ende des Jahrhunderts überträgt sich auch auf die Freskokunst; wie die Beispiele in Obergermaringen belegen, werden alte Vorbilder aus der Tafelbildmalerei allzu formelhaft an einen neuen perspektivischen Anbringungsort transportiert.“

⁶⁵⁹ Johann Georg Bergmüller (1688-1758) und der nachfolgenden Malergeneration mit Christoph Thomas Scheffler (1699-1756), Matthäus Günther (1705-1788), Johann Wolfgang Baumgartner (1712-1761) und Johann Evangelist Holzer (1709-1740), um nur die wichtigsten zu nennen.

⁶⁶⁰ Schon Feulner 1929 S. 178 ordnete Zimmermann dem Münchener Kunstkreis zu: „In München hat das Erbe des Asam Johann Baptist Zimmermann (1680-1758) übernommen.“

zum bestimmenden Element in der süddeutschen Kunst des 18. Jahrhunderts.⁶⁶¹ Als Johann Baptist Zimmermann 1680 geboren wurde, arbeitete in München bereits eine Gruppe von Freskanten, die die vorherrschende Stellung der Residenzstadt in der süddeutschen Freskomalerei begründete. Diese Generation der Münchener Maler⁶⁶², die Zimmermann unmittelbar voranging, die zwischen 1640 und 1660 Geborenen und die noch zu Anfang seiner beruflichen Aktivität um 1700 tätig waren, wendete sich konsequent der Freskomalerei zu. Kennen wir von Johann Andreas Wolff (1652 - 1716) lediglich ein Fresko,⁶⁶³ waren es unter den einheimischen Künstlern in München vor allem Georg Asam (1649 - 1711), Johann Anton Gump (1654 - 1719) und Melchior Steidl (1657 - 1727) weiter Johann Caspar Sing (1651 - 1729), Johann Eustachius Kendelbacher (1660 - 1725) und Benedikt Albrecht (1662 - 1730). Die nachfolgenden, um und nach 1680 geborenen Maler – neben Johann Baptist Zimmermann vor allem Nikolaus Stuber (1688 - 1749) und Cosmas Damian Asam (1686 - 1739) – führten die Freskomalerei in München und Oberbayern zu voller Blüte. In der Wissenschaft wird von dem Kreis Münchener Hofmaler und solcher Künstler, die auch ohne Hofschutz mit ihnen zusammengearbeitet haben, wie etwa Georg Asam oder Melchior Steidl,⁶⁶⁴ häufig als der „Münchener Schule“ gesprochen, was insbesondere für die großformatige Wand – und Deckenmalerei gelten soll⁶⁶⁵

Das Entstehen eines Münchener Schulungszusammenhanges⁶⁶⁶ wurde durch den Umstand gefördert, dass für alle Künstler der kurfürstliche Hof, der Adel und die Kirchengemeinden, vor allem aber die Klöster die wichtigsten Auftraggeber waren mit der Folge, dass sie in ihren Tätigkeiten in ein Spannungsfeld unterschiedlicher Kunstauffassungen gestellt waren. Der Kurfürstliche Hof galt als säkular und fortschrittlich der Klerus und die Klöster waren dagegen sakral und eher konservativ eingestellt. Für die meisten der Münchener Künstler lag der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit in

⁶⁶¹ Zur Entwicklung der Deckenmalerei in Bayern seit dem Ende des 16. Jahrhunderts s. Büttner 2006 S. 115 ff. Ruprecht 1986 S. 11 f.

⁶⁶² Hamacher 1987 S. 15 f.

⁶⁶³ Das Deckenfresko „Maria Himmelfahrt“ in Maria Thalkirchen, München, schuf Johann Johann Andreas Wolff im Jahre 1696.

⁶⁶⁴ Langenstein 1983 S. 90 und 138: „Obwohl nicht unmittelbar am Hof beschäftigt, ist auch Georg Asam dieser nachrückenden Generation hiesiger Deckenmaler zuzurechnen; er gehörte zu den Künstlern, die-ähnlich den Gebrüdern Grabenberger in Oberösterreich-praktisch ihr Leben lang mit der Freskierung von Bauwerken betraut waren, die im Übrigen hauptsächlich von italienischen Bauleuten errichtet und ausgestattet wurden. Meinecke 1971 S. 4: „Im Gegensatz zu Wolff und Gump wurde Steidl nie unter die kurfürstlichen Hofmaler aufgenommen.“ und weiter S. 34: „Seiner Münchener Schulung bleibt er (gemeint ist Steidl) zeitlebens verpflichtet, auch als ihn seine Aufträge weit über München hinausführen. Da er hier (in München) seinen Wohnsitz behielt und die Wintermonate verbrachte, ist der Kontakt mit den Hofmalern niemals abgerissen. Im Zusammenhang mit diesem Künstlerkreis muss Steidls gesamtes Werk gesehen und beurteilt werden.“ ebenso Meinecke 1971 S. 80.

⁶⁶⁵ Hamacher 1987 S. 15: „Innerhalb der ersten Freskantengeneration fand bisher in der Forschung hauptsächlich die „Münchener Schule“ mit Georg Asam (1649 - 1711), Johann Andreas Wolff (1652-1716) Johann Anton Gump (1654 - 1719) und Melchior Steidl (1657-1727) Beachtung.“ Meinecke 1971 S. 30 ff Kapitel „Die Münchener Schule“. CBD Bd.11 S. 371 ff: „Dass er sich an der sog. Münchener Schule orientierte und besonders an den Malern Johann Eustachius Kendlbacher, Melchior Steidl, Johann Anton Gump, Georg Asam aber auch an dem Venezianer Amigoni, hat Gisela Richter nachgewiesen.“

⁶⁶⁶ Hamacher 1987 S. 267 spricht von Schulungszusammenhängen; Schlichtenmaier 1988 S. 14: „Die Frage nach einem Schulzusammenhang („Münchener Schule“) kann am ehesten im Bereich der Deckenmalerei fruchtbar sein.“ Meinecke 1971 S. 30 ff.

Schwaben und Altbayern,⁶⁶⁷ mit der Folge, dass sich die Regionen ihres Schaffens überschneiden, die Auftraggeber häufig dieselben waren, sie oftmals gleichzeitig auf derselben Arbeitsstelle arbeiteten und sie sich damit nicht nur persönlich begegneten sondern auch ihre Werke gegenseitig kannten, ja wohl auch Einblick in Skizzen und Entwürfe erhielten.⁶⁶⁸

Weiter spielte für das Entstehen dieses Schulungszusammenhangs die Werkstattzugehörigkeit, die zum Teil auf verwandtschaftlichen Bindungen wie in der Familie Prucker beruhte, eine bedeutende Rolle. In dieses Beziehungsgeflecht von persönlichen, künstlerischen und „geschäftlichen“ Verbindungen trat der junge, sechzehn Jahre alte Johann Baptist ein, als er um 1696 aus dem ländlichen Wessobrunn nach Oberbayern kam, ohne verwandtschaftliche Beziehungen, offenbar ohne Anschluss an eine Münchener Werkstatt und ohne Zugehörigkeit zu der Zunft.

13.2. Italien und die Großmalerei als gemeinsames Erlebnis.

Zwei stilwirksame Faktoren verbanden all diese Künstler. Zum einen war es das Erlebnis der Kunst Italiens, zum anderen die besonderen Herausforderungen, die sich aus der Großmalerei ergaben. In München wie auch andernorts in Süddeutschland orientierte sich die großflächige Freskomalerei an Italien,⁶⁶⁹ dem bolognesisch – römischen Barock und Venedig, und immer auch an den Bildideen Rubens`. Daran änderte sich auch nichts – eine Ausnahme bildete lediglich die Porträtmalerei – mit der Bevorzugung französischen Kunstschaffens unter Max Emanuel. Allein die häufigen Motivzitate aus Vorlagen italienischer Maler, wie wir es auch in den Zeichnungen Zimmermanns sehen, legen ein beredtes Zeugnis für deren Einfluss auf die Formbildung der süddeutschen Barockmalerei ab. Die „italienische“ Ausrichtung wurde noch verstärkt durch die eigene Italienerfahrung vieler Maler, die selber in Italien gewesen waren.⁶⁷⁰ Italienisches Kunstverständnis vermittelten auch die Werke der in München tätigen italienischen Maler, wie Carlo Cignani (1628 -1719),⁶⁷¹ Francesco Rosa, Antonio Zanchi (1631 - 1722)⁶⁷² und Antonio Triva (1626 -1699) und wie es die Zusammenarbeit von Zimmermann und Amigoni oder Gumppe mit

⁶⁶⁷ Das gilt auch für Melchior Steidl, der nur wenig in München gearbeitet hat s. Meinecke 1971 S. 34 und S.80. Zu der Vorherrschaft oberbayerischer Maler/Freskant bis in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Schwaben s. Paula 2003 S. 83.

⁶⁶⁸ Paula 2003 S. 87. Hamacher 1987 S.165: von Steidl liegen mehrere Entwurfsvarianten für die Fresken in der Fuldaer Residenz vor, von denen eine als Vorlage für zwei Kopien von fremder Hand dienten. Hamacher hält es für möglich, dass eine davon von Kendlbacher stammt, der Schüler Johann Johann Andreas Wolffs war und in dessen Kreis auch Steidl gehörte. Kendlbacher könnte also durch seine Bekanntschaft mit Steidl auch dessen Werkstattzeichnungen eingesehen haben.

⁶⁶⁹ Büttner 2008 (2) S. 354: „In Süddeutschland hingegen stand der Beginn einer eigenständigen Entwicklung ganz im Zeichen italienischer Anregungen.“

⁶⁷⁰ Wie sehr das gemeinsame Erlebnis des römischen Barock bei aller räumlichen und zeitlichen Distanz und selbst Unkenntnis des Werkes eines anderen Meisters zu ähnlicher Figurenauffassung oder Illusionsarchitektur führen kann, zeigt der von Bushart 1986 S. 86 angeführte Vergleich von Johann Michael Rottmayer und Cosmas Damian Asam. Zu Cosmas Damian Asam und Johann Michael Rottmayer s. auch Trottmann 1986 S. 123 f.

⁶⁷¹ Carlo Cignani hatte 1676 ein Altarblatt „Die heilige Sippe“ für den Marienaltar der Theatinerkirche München gemalt. Thon 1977 Anm.191.

⁶⁷² Baumstark 1967 S. 184 f: „Doch sollte die Bedeutung der Kunst Zanchis für München weniger darin liegen, dass mit ihr der Ausstattungsfolge Nymphenburgs ein Glanzlicht aufgesetzt wurde. Vielmehr waren mit seinen hiesigen Werken Vorbilder geschaffen, die einer herandrängenden neuen Generation Münchener Deckenmaler fortschrittliche Maßstäbe setzen sollten.“

Giovanni Trubillos (gest. 1721) in Lustheim als eine für München typische, Kunstkreise übergreifende Verbindung belegt.

Die Verwendung der gleichen Druckvorlagen und die zum Teil engen Lehrer -Schüler Beziehungen entfalteten zusammen mit der großformatigen Wandmalerei als gemeinsamen künstlerischem Erlebnis einen vereinheitlichenden Einfluss auf Zeichenstil und Zeichentechnik der „Münchener Schule“ und förderte, bei aller künstlerischen Eigenart des einzelnen Meisters, ein gemeinsames stilistisches Grundverständnis von Figurenformung oder Bildaufbau und begründete das verhältnismäßig einheitliche Erscheinungsbild der Münchener Zeichenkunst im 18. Jahrhundert.

Auf dieses Grundverständnis trifft Hamachers generalisierende Charakterisierung der stilistischen Eigenart der Zeichnung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland zu: „Bei allen stilistischen Abweichungen und individuellen Eigentümlichkeiten ist den Entwurfszeichnungen bis etwa zum ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts insgesamt das Bemühen um eine möglichst präzise Formbeschreibung gemeinsam. Gleichmäßig abgestufte Lavierungstöne und Schraffuren dienen der plastischen Modellierung und definierten Form und Raum innerhalb der Konturen.“⁶⁷³ Dies kann noch um Bildelemente ergänzt werden, die immer wieder in den Zeichnungen hervortreten, wie die Positionierung der Figuren, oft nebeneinander gereiht, im Vordergrund, damit verbunden eine geringe Bildtiefe, schemenhafte Ausführung des Hintergrundes, das Hervorheben einer oder mehrerer großer Einzelfiguren als ein den Bildaufbau bestimmendes Hauptmotiv. Diese Kriterien können als gemeinsamer Nenner des Bildaufbaus in der Freskomalerei der „Münchener Schule“ angesprochen werden.⁶⁷⁴

14. Johann Andreas Wolff (1652 - 1716) (Folie 48 a - g).⁶⁷⁵

Seinen ersten Kontakt mit dem Kreis Münchener Freskanten und Maler könnte der junge Zimmermann bereits im Jahre 1696 gehabt haben. Wie oben dargelegt war der sechzehnjährige Johann Baptist in diesem Jahr als Stuckator in der Wallfahrtskirche Maria Thalkirchen bei München⁶⁷⁶ tätig zusammen mit Magnus Scheffler aus der Wessobrunner Stuckatorenfamilie, der auch sein Stiefvater angehörte. Hier konnte Johann Baptist das Kuppelfresko „Maria Himmelfahrt“ sehen, das Johann Andreas Wolff zusammen mit Caspar

⁶⁷³ Hamacher 1987 S. 239.

⁶⁷⁴ Reuschel 1998 S. 11 und Anm. 4 und 5.

⁶⁷⁵ Allgemein zu Johann Andreas Wolff: Riether 2016, Schlichtenmaier 1988, worauf auch das Folgende beruht; Götz 1988 S. 10 ff, dort S. 94 ff Wolffs Positionierung in der kunstgeschichtlichen Entwicklung zwischen Barock und Rokoko. Für das umfangreiche Zeichenwerk Wolffs behandelt Schlichtenmaier 1988 S. 430 ff.ca. 107 Blätter als eigenhändig, während Waagen noch 111 Wolff Zeichnungen aufführt. Riether 2016 S. 14 beziffert den Autographen Bestand auf ca. 90 und vermutet eine Gesamtzahl der überlieferten Zeichnungen Andreas Wolffs von ca. 100.

⁶⁷⁶ S. oben 3.2. S.: StadtA München Gewerbeamt, Kultusstiftungen 526. Einzelheiten zu Thalkirchen Meinecke 1971 Anm.12; Böhm 1987 S. 170 f; CBD Bd. 3 Teil I S. 102 -106 und Bd. 11 S. 383.

Sing 1696 geschaffen hatte.⁶⁷⁷ Zu dieser Zeit war die Werkstatt⁶⁷⁸ von Johann Andreas Wolff (1652 - 1716) mit dem späteren Freisinger Hofmaler Franz Josef Lederer (1676 - 1733),⁶⁷⁹ Johann Degler (1667 - 1729) und Johann Eustachius Kendlbacher (um 1660 - 1725) zumindest in München Ton angehend.⁶⁸⁰ Johann Georg Bergmüller (1688 - 1762), ein späterer Schüler, wurde einer der wichtigsten Augsburger Freskant. Wir dürfen annehmen, dass sich der junge Zimmermann anhand einer ganzen Reihe von Werken Wolffs, die er in München und Umgebung gesehen haben konnte, eine konkrete Vorstellung zumindest von dessen Malstil, Figurenauffassung oder Bildkomposition machen konnte. So erklärt sich, dass der Erzengel Michael im zentralen Deckenfresko „Parusie – Die Wiederkehr des Herrn in Herrlichkeit“ in der Wieskirche (1753/54) Waage, Schild und Kreuzstab hält,⁶⁸¹ die Zimmermann aus Wolffs Altarblatt in St. Michael, Berg am Laim, das er während seiner dortigen Arbeiten gesehen haben wird, übernommen hat.⁶⁸² Das Motiv kehrt wieder, gehalten von einem Engel in „Die Bürger Siponts ziehen zum Heiligtum am Monte Gargano“ (1743/44) in St. Michael, Berg am Laim. Richter⁶⁸³ wie auch Götz⁶⁸⁴ sehen Motivleihen Zimmermanns bei Johann Andreas Wolff in den Engeldarstellungen in Steinhausen (1730/31), die auf Wolffs Arbeiten im Passauer Dom zurückgeführt werden könnten.

In der bereits angesprochenen Auseinandersetzung mit Schönfelds lockerer Linienführung, mit der der Bildgegenstand fast spielerisch umfahren wird,⁶⁸⁵ entwickelt Wolff eine stärkere Formgebundenheit.⁶⁸⁶ Anfang der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts scheint sich Wolff

⁶⁷⁷ Einzelheiten dazu Meinecke 1971 Anm..12; Böhm 1987 S.170 f; CBD Bd.3 Teil I S.102-106.

Schlichtenmaier 1988 S. 65 f. Zu Wolff als Freskenmaler s. Meinecke 1971 S. 3 und Anm.12: „Dass Wolff auch Fresken geschaffen hat, ist nicht gesichert, doch gibt es einen Hinweis in der Oefeleana 5 V, f. 199 im Zusammenhang mit Caspar Sing, Wolff habe das Fresko in Thalkirchen (München) gemalt.“ Zu einem Entwurf für das Deckenfresko s. dazu Schlichtenmaier 1988 S. 65 f und S. 382 (Ge 27): „Eine traditionell J. A. Wolff zugeschriebene Zeichnung im Museum Kunstpalast Graphische Sammlung Düsseldorf (Inv. FP 5596) (Ze 65) kann als Entwurfsarbeit Wolffs zum Deckenfresko der Thalkirchner Pfarrkirche (Ge 27) bestimmt werden.“ Düsseldorf Kunstmuseum Kupferstichkabinett Inv. Nr. FP 5596: Johann Andreas Wolff „Maria Himmelfahrt und Krönung“ (rect.), Skizze eines Engelknaben (vers.), Schwarzbraune Feder, grau laviert, Bleigriffelskizzierung, gezirkeltes und quadriertes Bleigriffelraster (rect.); Bleigriffel (vers.). Ob Zimmermann auch den Entwurf für das zentrale Thema des Freskos gesehen hat, kann nicht mehr geklärt werden.

⁶⁷⁸ S. dazu im Einzelnen Riether 2016 S. 177 ff. Dort werden auch noch weitere Schüler aufgeführt.

⁶⁷⁹ Zu letzterem s. Schlichtenmaier 1988 S. 278. Zimmermann arbeitete an nahezu allen Arbeitsorten, an denen auch Lederer tätig war. Er dürfte daher mit dem Werk Lederers gut vertraut gewesen sein.

⁶⁸⁰ Riether 2016 S. 11 nennt ihn „den in seiner Zeit führenden Künstler Süddeutschland.“

⁶⁸¹ Abb. bei Bauer 1985 S. 243.

⁶⁸² Götz 1988 S. 104 f; Abb. bei Bauer 1985 S. 227. Zu Entwürfen für Johann Andreas Wolffs Altarblatt in St. Michael Berg am Laim s. Riether 2016 S. 34, 160.

⁶⁸³ Richter 1984 S. 99

⁶⁸⁴ Götz 1988 S. 103 ff und Anm.177.

⁶⁸⁵ S. oben 12.2. Zimmermann und Schönfeld.

⁶⁸⁶ Schlichtenmaier 1988 S. 217: „Schönfelds Figuren bezeugen eine leichte und sichere Federführung, die von Wolff dagegen eine größere Formgebundenheit. Die Wolffschen Figuren wirken im Landschaftszusammenhang eher wie aufgesetzt. Wolffs Federführung unterscheidet sich von der „feinnervig“ gliedernden Linienstruktur Schönfelds, obwohl in der Verstärkung bestimmter Konturlinien oder in der zeichnerischen Fixierung von Muskelpartien oder Gelenkstellen wieder Gemeinsamkeiten auftreten.“

unter dem Einfluss von Johann Carl Loth (1632 - 1698) von Schönfeld gelöst zu haben.⁶⁸⁷ Loth hatte von Venedig aus Bilder nach München und Umgebung geliefert, die Wolff gekannt haben konnte wie auch entsprechende Reproduktionsgraphiken von Loth. Neben Johann Carl Loth (1632 - 1698), der ihn auch mit der Malerei Caravaggios und den italienischen Meistern des Hochbarocks vertraut gemacht hat,⁶⁸⁸ waren es vor allem Antonio Zanchi (1631 - 1722) und Antonio Domenico Triva (1626 - 1699), durch die sich ihm Venedig stilistisch erschlossen hat.

14.1. Bildaufbau und Figurenbehandlung bei Wolff und Zimmermann.

Johann Andreas Wolff hat über das Thalkirchener Deckengemälde hinaus, wenn überhaupt, wohl nur ganz wenig freskiert, womit eine wesentliche Quelle für einen möglichen Beitrag zu Zimmermanns Entwicklung als Freskant entfiel. Zumindest sofern es sich etwa um die besonderen Anforderungen der Großbildmalerei wie die perspektivische Anlage, Konstruktion schrägansichtiger Deckenbilder oder die Übertragungstechnik handelte, konnte der junge Freskant Johann Baptist von Wolff kaum etwas lernen. Aus der tafelbildartigen Konzeption der Deckenmalerei Wolffs wie auch seiner Staffeleibilder hätte sich für den Freskomaler Zimmermann das Problem ergeben, zentralperspektivisch aufgebaute Malerei in schrägansichtige Deckenbilder zu transformieren, eine Schwierigkeit, deren Bewältigung bereits Georg Asam weitgehend gemieden hatte.⁶⁸⁹ In der Münchener Residenz (um 1694, teilweise zusammen mit Johann Anton Gump) ⁶⁹⁰ hatten Wolff und seine Mitarbeiter zentralperspektivisch konstruierte Tafelbilder in die Decke eingesetzt, ein Verfahren, das Zimmermann nie angewandt hat. Das für die Decke des Vierschimmelsaales in Öl gemalte „Reich der Venus“ wie auch die Ölbilder für die Decken der Alexanderzimmer⁶⁹¹ entsprachen in der starken Untersicht und dem dadurch bedingten Höhenzug mit den kräftigen Verkürzungen⁶⁹² nicht Zimmermanns Entwicklung zu der von ihm bevorzugten gemildert untersichtigen Bildanlage mit einem abgeflachten Bildaufbau und begrenzter Tiefenstaffelung.⁶⁹³ Selbst wenn die „axiale Kompositionsordnung im Sinne der Tafelmalerei“ Wolffs Deckengemälde in Thalkirchen⁶⁹⁴ Zimmermann zu einer

⁶⁸⁷ Zu Wolffs Abkehr von Schönfeld und dem zunehmenden Einfluss Loths s. Schlichtenmaier 1988 S. 218 ff. Riether 2016 S. 21 f.

⁶⁸⁸ Zu Wolffs Orientierung an Schönfeld und Johann Carl Loth s. Waagen 1932 S. 9 f, 19, 24; Schlichtmaier 1988 S. 216-218; Thieme Becker: Stichwort „Johann Andreas Wolff“: „Schüler s. Vaters u. des Hofbildh. Balth. Ableithner. Beeinflusst anfangs durch Joh. Heinr. Schönfeld, dann durch die caravaggeske Manier, die ihm wohl durch Johann Carl Loth übermittelt wurde, u. durch ital. Meister des Hochbarock.“ Riether 2016 S. 21 f.

⁶⁸⁹ Langenstein 1986 S. 123.

⁶⁹⁰ Etwa im Vierschimmelsaal Wolffs Deckengemälde mit Darstellung der Planeten, der „Venus“ und dem „Jupiter“, CBD Bd. 3 Teil II S. 305 bzw. 309; Abb. s. Kat. Ausst. München 1976 Nr. 257, 259; s. weiter Hamacher 1987 S. 93 f zu den drei verschiedenen Entwurfsfassungen Wolffs für das zerstörte Deckenbild „Die Verschwiegenheit Alexander des Großen“ in den Alexanderzimmern, s. Kat. Ausst. München 1976 Bd. 2 S. 106 ff. Abb. Kat. Nr. 261, 262, 263. CBD Bd. 3 Teil II S. 280.

⁶⁹¹ Allgemein zum Vierschimmelsaal s. CBD Bd. 3 Teil II S. 299-334. Kat. Ausst. München 1976 Bd. 2 S. 106 ff, Kat. Nr. 257-263; speziell zu „Triumph der Venus“ s. Kat. Nr. 257: „Graziös hebt Venus den begehrten Pfeil in die Höhe, zu dem sich der Amorknabe vergeblich aufreckt, wobei die Bedürfnisse einer untersichtigen Deckenmalerei die Verlegung der Bewegungsrichtung in die Höhe nachdrücklich bestimmt.“

⁶⁹² Kat. Ausst. München 1976 Bd. 2 S. 106 Kat. Nr. 257.

⁶⁹³ Richter 1984 S. 99.

⁶⁹⁴ CBD Bd. 3 Teil I S. 104: „In der Bildanlage ist eine axiale Kompositionsordnung im Sinne der Tafelmalerei für die Hauptfiguren verbindlich.“

Weiterentwicklung seiner Bildanlage angeregt haben sollte, so ist er spätestens mit dem Erlebnis der Fresken Georg Asams in Tegernsee um 1701 von der Wolffschen Lösung abgerückt.

In der Gestaltung von Altarblättern steht Johann Baptist der Auffassung Johann Andreas Wolffs wesentlich näher, folgen doch beide einer vertikalen Bildanlage mit einem ausgeprägten Höhenzug⁶⁹⁵ und einer übereinander gestaffelten Figurenanordnung, häufig verbunden mit einem unbesetzten, leeren Hintergrund und einer daraus folgenden geringen Raumentiefe (Folie 48 d, e, g).⁶⁹⁶ Dem von Wolff gelegentlich bevorzugten Bildaufbau mit Dreiecken und Diagonalen über Zickzacklinien (Folie 48 d, g),⁶⁹⁷ folgt Zimmermann nicht. Bleibt Wolff auch in seinen Entwürfen für Deckengemälde diesem Schema treu, so setzt Zimmermann dem eine lockere Gruppierung der Figuren im Bildraum entgegen, die mit ruhiger Gebärde und verhaltenem Pathos eine ruhige Atmosphäre entstehen lassen, die noch durch die größeren Freiräume in der Bildfläche unterstrichen wird. Auch wo Zimmermanns Freskoentwürfe eine tafelbildähnliche Anlage zeigen, sind sie bereits auf die Anforderungen des Freskos ausgerichtet.⁶⁹⁸

14.2. Bedeutung Johann Andreas Wolffs für Zimmermann.

Es ist eher ein gemeinsames Formenverständnis gewesen, das die Künstler bewusst oder unbewusst teilten und das die eigentliche Ursache für Zimmermanns formale Nähe zu einer Reihe von Zeichnungen der Wolffschule gewesen ist, wie die beiden eigene Orientierung an italienischer Figurenauffassung. Ein direkter Einfluss Johann Andreas Wolffs, wie er ihn gegenüber seinen Mitarbeitern Johann Eustachius Kendlbacher, Johann Degler oder Franz Joseph Lederer ausgeübt hat, kommt nicht nur wegen der fehlenden Hinweise auf eine Zusammenarbeit oder gar ein Lehrverhältnis nicht in Frage. Vor allem hat sich Wolff zu wenig mit der immer stärker aufkommenden Freskomalerei auseinandergesetzt, als dass er Zimmermanns besonderes Interesse hätte wecken können.

⁶⁹⁵ Beispiele für Wolffs steile Treppenanlage konnte Zimmermann in den Ritterstuben und dem Ankleidezimmer der Münchener Residenz gesehen haben; s. dazu die Entwürfe Wolffs bei Riether 2016 Kat. Nr. 5-9.

⁶⁹⁶ Dazu sei auf die verschiedenen Entwürfe Wolffs für die Alexanderzimmer verwiesen, z. B.: Staatsgalerie Stuttgart Inv. Nr. 27 / 77: Entwurf für das Deckengemälde „Alexander der Große legt persische Kleidung an“ Abb. Kat. Slg. Stuttgart 2007 Nr. 732. Baumstark 1976 S. 186 und Abb. 76. S. auch Riether 2016 S. 23 und Kat. Nr. 5 - 9 mit Abb. (das Blatt SGSM Inv. Nr. 14362 wurde bis in die 1990iger Jahre unter Heinrich Füger (1751 - 1818) geführt). Allgemein zu dem ehem. Alexanderzimmer s. CBD Bd. 3 Teil II S. 275 - 291; zu den verschiedenen Entwürfen von Wolff und Nachzeichnungen aus dem Wolff Umkreis sowie von Gump und anderen s. CBD Bd. 3 Teil II S. 278 ff.

⁶⁹⁷ Riether 2016 S. 33.

⁶⁹⁸ Götz 1988 S. 101.

15. Johann Eustachius Kendlbacher (um 1660 - 1725) (Folien 49 a - h).⁶⁹⁹

Die nächste, durch Quellen belegte Station nach Maria Thalkirchen (1696), war die Pfarr – und Wallfahrtskirche St. Zeno in Isen (ehem. Kollegiatsstiftskirche),⁷⁰⁰ in der der junge Johann Baptist zusammen mit seinem Stiefvater Christoph Scheffler stuckierte. Zu der gleichen Zeit, im Jahre 1699, malte dort Johann Eustachius Kendlbacher die Wandfelder im Langhaus sowie Medaillons an der Emporen Brüstung. Es soll nicht ausgeschlossen werden, dass für den jungen, sechzehn Jahre alten Johann Baptist hier erstmals die Möglichkeit bestand, die Freskotechnik in ihrer unmittelbaren Anwendung zu beobachten. Für zwei Stuckmarmoraltäre fertigte Kendlbacher die Altarblätter (signiert, aber nicht datiert), eine Ecce Homo Darstellung und eine Pieta.⁷⁰¹ Diese Arbeiten sind offenbar nicht ohne Eindruck auf Zimmermann geblieben als „...in der Figur des Papstes Gregor des Großen (gemeint ist Zimmermanns Fresko in dem benachbarten St. Wolfgang 1700) eine Verwandtschaft mit Eustachius Kendlbacher nicht zu übersehen (ist), ...In Zimmermanns frühen Werken kann man Ähnlichkeiten mit Kendlbacher öfters feststellen und das Wissen, dass er lange Zeit neben ihm in Isen gearbeitet hat, wirft ein neues Licht auf Zimmermanns Frühwerk.“⁷⁰² Eine Bestätigung kann diese Beobachtung in einer Zeichnung Kendlbachers in der Staatlichen Graphischen Sammlung München finden (Folien 49 c).

Neben den oben angeführten Arbeiten Kendlbachers in Isen dürfte Zimmermann auch dessen Fresken und Ölbilder in München gekannt haben, etwa in der Augustinerkirche,⁷⁰³ der ehem. Großen Lateinischen Kongregation, dem Jesuitenkolleg in München,⁷⁰⁴ im Kloster der Englischen Fräulein Am Anger und in dem sog. Bittrich – Kloster, wo Kendlbacher wohl unter Anleitung von Wolff gearbeitet hat.⁷⁰⁵ Mit Sicherheit ist Zimmermann auch Benedikt Albrechts und Kendlbachers Ausmalung des Kaisersaales und des Fürstenzimmers im (Alten) Schloß Herrenchiemsee⁷⁰⁶ (1713 - 1715) begegnet, als er in Prien (1738/40) und auf der Insel im Augustinerchorherrenstift (1738/39 und 1744/45) mit seiner Werkstatt freskierte und stuckierte.⁷⁰⁷

⁶⁹⁹ Einzelheiten zur Biographie Kendlbachers s. Riether 2016 S. 179-210; Schlichtenmaier 1988 S. 274 ff; Seidl 1990 S. 4 ff; Andersen 1973 S. 203; nach Oefeleana 5, VI, fol. 159 r und v wurde Johann Eustachius Kendlbacher vermutlich 1660 oder 1662 in Leskau oder Litschkau (Lickov) in Nordwestböhmen geboren. Im Jahre 1698 wurde er in die Münchener Malerzunft aufgenommen, die er aber wieder verließ als ihm das Privileg des Hofschutzes zu teil wurde. Allgemein wird Kendlbacher als Schüler von Johann Johann Andreas Wolff betrachtet, auch wenn dies nicht quellenmäßig belegt werden kann. Kendlbacher starb am 21. Dezember 1725 in München.

⁷⁰⁰ S. oben 3.2.1: Anfänge in Oberbayern. Einzelheiten zu Isen CBD Bd. 7 S. 169 ff; Seidl 1990 S. 8 Anm. 84 und S. 45 datiert die Seitenaltarblätter Kendlbachers in Isen auf den Anfang des 18. Jahrhunderts, da die Stuckierung erst 1699 vorgenommen wurde.

⁷⁰¹ CBD Bd. 7 S. 170.

⁷⁰² CBD Bd. 7 S. 275 f.

⁷⁰³ Oefele Oefeleana 5, VI; fol. 159 r und v berichtet vor allem über Bilder Kendlbachers in der Münchener Augustinerkirche.

⁷⁰⁴ Seidl 1990 S. 10 und Anm. 119; CBD Bd. 7 S. 237 f.

⁷⁰⁵ Seidl 1990 S. 12 und S. 114 ff tabellarische Auflistung der Werke Kendlbachers und Albrechts.

⁷⁰⁶ Allgemein zu dem (Alten) Schloß Herrenchiemsee s. CBD Bd. 12 Teil I S. 187-252; Seidl 1990 S. 9; 32 ff. Meinecke 1971 S. 30 und Anm. 63. Bomhard 1964 S. 76 ff; 103 u. 105 f.

⁷⁰⁷ Es ist eher unwahrscheinlich, dass Zimmermann Kendlbachers Werke im Innviertel kannte. Es handelt sich um Kendlbachers Arbeiten im Kloster Reichersberg (1694-1696), in Schloß Aulolzmunster (ab 1696), Klosterkirche des Augustinerchorherrenstifts in Gars am Inn (1712), Wallfahrtskirche in Gartlberg bei Pfarrkirchen (1713) und Pfarrkirche von Kallham bei Neumarkt im heutigen

15.1. Kendlbachers Stil.

Als Schüler Johann Andreas Wolffs und Münchener Hofmaler war Kendlbacher persönlich wie auch stilistisch dem Kreis der Münchener Hofkünstler eng verbunden.⁷⁰⁸ Durch die Arbeit in der Werkstatt Wolffs konnte Kendlbacher sicher Zeichnungen des Meisters einsehen und sich an dessen Zeichenstil üben. Eine Folge der sich daraus entwickelnden Nähe des Schülers an den Duktus des Meisters ist, dass Zeichnungen von Wolff als solche Kendlbachers geführt wurden und umgekehrt.⁷⁰⁹ Wie eng die Kontakte unter den Münchener Hofmalern waren, veranschaulicht eine Quellschrift um 1700, die Liselotte Andersen bearbeitet hat.⁷¹⁰ Anhand einer Reihe von Beschreibungen und skizzenhaften Zeichnungen⁷¹¹ hat Kendlbacher die Ausstattung des Schlosses Nymphenburg und der Münchener Residenz⁷¹² vor den Umgestaltungen im Laufe des späteren 18. Jahrhunderts dokumentiert und damit deutlich gemacht, wie vertraut er mit all diesen Werken und den Künstlern gewesen ist. Auch von anderen Münchener Malern ließ sich Kendlbacher anregen. Seidl⁷¹³ sieht einen Zusammenhang der Arbeiten Kendlbachers im Schloß Herrenchiemsee wie auch in den Sälen des Schlosses Aurolzmünster⁷¹⁴ mit Melchior Steidls Ausmalungen in Kloster Kremsmünster und dessen Fresken in der Bamberger Residenz.⁷¹⁵ Kendlbacher scheint Zeichnungen Steidls gekannt zu haben, zumal beide in der Werkstatt Wolffs gearbeitet haben und Kendlbacher dort Werkstattmaterial von Steidl gesehen haben konnte, gegebenenfalls sie sogar kopiert hat. Hamacher⁷¹⁶ verweist auf eine Nachzeichnung nach einem Freskoentwurf Melchior Steidls für die Residenz in Fulda, die von Kendlbacher stammen könnte.

15. 2. Die Zeichentechnik Kendlbachers.

Wir haben keine Zeichnungen des jungen Johann Baptist für den Zeitraum, als beide gleichzeitig in Isen waren und die darauffolgende Zeit bis 1710, die einen direkten zeitnahen Vergleich ermöglichen würden. Der Entwurf für Oberndorf (Kat. Nr. 1) lässt erkennen, dass Zimmermann mit dem Rückgriff auf Kendlbachers Fresko „St. Zeno verschafft einem Toten Zeit zur Buße“ (1699, Folie 49 c) in der Pfarrkirche, ehem.

Oberösterreich (1716/17). Möglich wäre ein Aufenthalt Zimmermanns in Raithenhaslach.

Kendlbacher hatte für einen Seitenaltar in der eheml Zisterzienserabteikirche Raitenhaslach ein Altarblatt mit dem Hl. Bernhard von Clairvaux gemalt, dazu Seidl 1990 S. 11, 45. Zu Zimmermann in Raitenhaslach s. Thon 1977 S. 176 ff und Kat. Nr. 71; Bauer 1985 S. 318. Hitchcock 1968 S. 35.

⁷⁰⁸ Andersen 1973 S. 204. Riether 2016 S. 179.

⁷⁰⁹ Schlichtenmaier 1988 S. 275 und S. 277 dort weitere Zeichnungen.

⁷¹⁰ Andersen 1973.

⁷¹¹ Andersen 1973 Abb. 26-35.

⁷¹² Für die Residenz wird die Ausstattung nach dem Brand von 1674 festgehalten. Der Kaisersaal und der Vierschimmelsaal wurden unter Kurfürst Max IV Josef ab 1799 zu Wohnräumen umgebaut, s. Andersen 1973 S. 184.

⁷¹³ Seidl 1990 S. 57 f.

⁷¹⁴ Zusammen mit Johann Johann Andreas Wolff hat Kendlbacher offenbar im Großen Saal des Dachgeschosses des Schlosses Aurolsmünster das zentrale Deckenbild freskiert. Einzelheiten hierzu s. Seidl 1990 S. 29 ff, insbesondere S. 31. Nadler 1987 Bd. I S. 237 ff.

⁷¹⁵ Zu der Frage des Anteils von Kendlbacher und Albrecht bei der Ausmalung in Herrenchiemsee s. Seidl 1990 S. 2. Nach von Bomhard 1964 S. 84 könnte zumindest ein Teil der Ausmalung in Herrenchiemsee von Steidl entworfen worden sein.

⁷¹⁶ Hamacher 1987 S. 165 f.

Kollegiatsstiftskirche in Isen auch nach 20 Jahren Anregungen Kendlbachers verwertete.⁷¹⁷ Das Motiv eines liegenden Schwerkranken bzw. Sterbenden kehrt des Öfteren bei Zimmermann wieder (Folie 49 c). Auch Kendlbachers Betonung der isoliert stehenden großen Gewandfigur dürfte Zimmermann nicht entgangen sein. Ein Vergleich des Oberndorfer Entwurfes (Kat. Nr. 1), der Berliner Zeichnung (Kat. Nr. 3) oder auch „Übertragung des Ettaler Gnadenbildes durch Kaiser Ludwig den Bayern“ (Kat. Nr. 5) mit den beiden Kendlbacher - Zeichnungen „Der Hl. Bernhard heilt Kranke“ oder „Taufe Christ“ im Wallraf - Richartz Museum⁷¹⁸ macht die zeichentechnische Nähe zwischen beiden Meistern deutlich (Folie 49 c).

Eine Eigenart Kendlbachers ist die in Faltenwulsten oder in kleinteiligen, teils lavierten Schlaufen auslaufende Gewandfaltengestaltung,⁷¹⁹ die wir auch bei Johann Andreas Wolff schon gesehen haben. Haare und Pflanzen führt Kendlbacher in einer „kräuseligen Manier“ aus, die auf die stilistische Verbundenheit Kendlbachers zum Wolff – Kreis aber auch zu Gump und Steidl verweist. Besonders ausgeprägt tritt sie etwa in der „Taufe Christi“ (Folie 49 h)⁷²⁰ oder in „Flora bringt den Göttern Blumen“, dem Entwurf für das Deckenbild in Schloß Aurolzmünster hervor (Folie 49 g).⁷²¹

Es sind wohl weniger ausschließlich für Kendlbacher charakteristische, stilistische Eigenarten gewesen, die sich Zimmermann in der Begegnung mit dessen Werk erschlossen haben. Vielmehr konnte er dort eine Figurenauffassung und einen Zeichenstil erfahren, die auch andere Münchener Zeichner, vor allem Vertreter der Wolff – Schule teilten, sobald eine Stufe stärkerer Konkretisierung im Rahmen des Bildfindungsprozesses erreicht war. Dieses dem jungen Zimmermann, der angesichts seiner Jugend sicher für Anregungen besonders aufgeschlossen gewesen war, vermittelt zu haben, begründet den Eindruck, dass die gleichzeitige Arbeit in Isen und die weitere Begegnung mit Werken Kendlbachers auf Zimmermann nicht ohne Einfluss geblieben sind, was nicht nur durch die Fresken⁷²² sondern auch spätere Zeichnungen gestützt wird. Es rechtfertigt, von einem Einfluss Kendlbachers zu sprechen, der zugleich die Bedeutung des Wolffkreises für Zimmermann mitbegründet, aber auch nicht die alleinige Quelle stilbildender Wirkung auf den Zeichner Zimmermann war.

⁷¹⁷ Kendlbacher hatte offenbar die Bildanlage und die Partie mit dem Kranken bzw. Toten einer Werkzeichnung „Der Hl. Bernhard heilt Kranke“ entnommen, die er zuvor in Raithenhaslach (1697 / 98) für ein Altarblatt entworfen hatte. Einzelheiten s. Riether 2016 Kat. Nr. 74 und 75. Die Entwürfe in der SGSM Inv. Nr. 30140 und 30139.

⁷¹⁸ Kendlbacher Taufe Christi Walraff - Richartz Museum Inv. Nr. Z 394 RBA 117 931.

⁷¹⁹ Riether 2016 S. 179. Als Merkmale der Zeichnungen Kendlbachers hat Schlichtenmaier „die eckig, brechenden, hakenförmigen Umbiegungen der Federlinien, etwa bei der Gestaltung der Gewandfalten...“ ausgemacht, Schlichtenmaier 1988 S. 275 f.

⁷²⁰ Wallraf Richartz Museum Inv. Nr. Z. 394; Andersen 1973 S. 203, Anm. 75, Abb. 24.

⁷²¹ Frankfurt Städelsches Kunstmuseum dort als Martin Knoller: Flora bringt den Göttern Blumen. Inv. Nr. 15143, lavierte Federzeichnung, Abb. bei <https://sammlung.staedelmuseum.de/de>. Andersen 1973 S. 193, 211 Anm. 56 schreibt die Zeichnung, die bisher unter Martin Knoller geführt wurde, Kendlbacher zu, Seidl 1990 S. 19, Anm. 193. Diese Eigenart der Formung der Haare oder von Laub etc. ist auch auf den Skizzen der Quellschrift erkennbar, s. Andersen 1973 Nr. 48 fol. 11 v; Nr. 58 fol. 13 r; Nr. 60 fol. 13 v.

⁷²² CBD Bd. 7 S. 275 f; CBD Bd. 11 S. 383.

16. Georg Asam (1649 - 1711) (Folie 50 a - e).

Nach Isen (1699) ist es die ehem. Benediktinerabtei Tegernsee, in der Zimmermann, der zwischenzeitlich noch in Gosselshausen (1701) und Markt Rettenbach (1707) tätig gewesen war, einem weiteren wichtigen Repräsentanten der bayerischen Deckenmalerei begegnete, Georg Asam.⁷²³ Erstmals arbeitete Zimmermann in Tegernsee vor 1710 im Kloster,⁷²⁴ wo er das Refektorium stuckierte, dann später noch einmal 1728.

Hier in der Klosterkirche Tegernsee (1688 - ca. 1694) hatte Georg Asam die ersten großen Deckenmalereien Süddeutschlands nach dem dreißigjährigen Krieg geschaffen,⁷²⁵ wie zuvor bereits in Benediktbeuern (1683 - 1687). Auch diese kannte Zimmermann, hatte er doch seinen ersten Auftrag 1724 und einen zweiten, wesentlich größeren 1731/32 dort ausgeführt.⁷²⁶ Da er auch einer ganzen Reihe weiterer Werke Georg Asams begegnet sein dürfte⁷²⁷ und sich Motivübernahmen nachweisen lassen, wird verständlich, dass die Wissenschaft einen besonderen, nachhaltigen Einfluss der Arbeiten Asams auf den jungen Zimmermann vor allem in Tegernsee sieht.⁷²⁸ Bedenkt man, dass Wolff als Freskant kaum in Erscheinung getreten ist und Kendlbacher einem konventionellen System der kleinteiligen, tafelbildartigen Ausmalung anhing, durch das nur wenig illusionistische Wirkung erreicht wurde,⁷²⁹ wird die Attraktivität Asams für den jungen, angehenden Freskanten Zimmermann verständlich.

⁷²³ Über die frühe Tätigkeit Zimmermanns in Tegernsee sind wir durch sein erstes Bewerbungsschreiben für ein Bürgerrecht in Freising informiert, s. Thon 1977 S. 21 und Anm. 80 und Text Quellenanhang I S. 348, das auf den 14. März 1710 datiert ist. Einzelheiten zu Leben Georg Asams bei Langenstein 1986 S. 89 ff. Georg Asam erhielt seine erste Ausbildung als Maler bei Niklas Prucker (1620-1694) in München, welcher seinerseits bei Ulrich Loth in die Lehre gegangen war s. Langenstein 1986 S. 13. Röhlig 1949 (1) S. 36, Langenstein 1986 S. 23 nennen Georg Asam einen der Begründer der barocken Deckenmalerei in Bayern. Riether 2006 S. 262.

⁷²⁴ Zu Folgenden s. Lampl 2008 S. 12 f; Bauer 1985 S. 64 f, 110 und S. 154: vor allem die Arbeiten Georg Asams in Tegernsee haben Zimmermann nachhaltig angeregt. Thon 1977 S. 21 und S. 286 Kat. Nr. 1 mit Hinweis auf einen Stuckierungsauftrag von Johann Schmutzer im Jahre 1700 und dem entsprechenden Vertrag vom 20. Februar 1701 s. Thon 1977 Anm. 81; Bauer 1985 S. 306.

⁷²⁵ Baumeister 1950 S. 156. Ob Georg Asam die Marienkrönung in der Ovalekuppel der zerstörten Kapelle des ehemaligen Klosters der Englischen Fräulein in München (im Krieg zerstört; heute Polizeipräsidium, Dienerstrasse) geschaffen hat, in der auf eine Kompositionsform zurückgegriffen wird, die auf Pietro da Cortona zurückgeht, ist umstritten; so Röhlig 1949 a.a.O., anders Langenstein 1986 S. 84: die Kapelle wohl nicht von Asam.

⁷²⁶ Bauer 1985 S. 312; CBD Bd. 2 S. 124 ff, Röhlig 1949 (1) S. 39 ff, Thon 1977 S. 85 ff und S. 307 Kat. Nr. 34 (mit älterer Literatur).

⁷²⁷ Weitere Arbeiten Georg Asams, die Zimmermann gekannt haben dürfte: die Aula des ehemaligen bischöflichen Gymnasiums in Freising (1709), fünf Tafelbilder für die Maximilianskapelle am Freisinger Dom (1710); „Dekanatssaal“ des ehemaligen Benediktinerklosters, Langenstein 1986 S. 74 ff. Im Rahmen seiner Tätigkeit in Amberg (Ehem. Jesuitenkirche, jetzt Pfarrkirche St. Georg, 1718/20), Bauer 1985 S. 310; Thon 1977 S. 285 Anm. 705 a, und im ehemaligen Schloß des Grafen Königsfeld in Alteglofsheim bei Regensburg (1730/35) wären Zimmermann auch die Arbeiten Asams in der Oberpfalz (Alteglofsheim 1705, Amberg Maria-Hilf Bergkirche; Stadtpfarrkirche St. Martin um 1708) und Schloß Schönach bei Straubing (1703 - 1705) zugänglich gewesen.

⁷²⁸ Richter 1984 S. 106; Bauer 1985 S. 64 f; Lampl 2008 S. 12 f.

⁷²⁹ Seidl 1990 S. 60, 64; S. 80: „Kendlbacher und Albrecht behandeln die Deckengemälde bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts konventionell wie Tafelbilder und hielten sich eng an die dem jeweiligen Thema entsprechende Bildtradition.“

16.1. Ein Vergleich der Zeichnungen.⁷³⁰

Auf einzelne Unterschiede und Gemeinsames im Zeichenstil der beiden Künstler wurde bereits an anderen Stellen eingegangen.⁷³¹ Das insgesamt unruhig e Erscheinungsbild mancher Entwürfe Georg Asams, mit einem hastigen, unsteten Strichelungsduktus (Folie 50 d) hat bei dem jungen Johann Baptist keinen Nachklang gefunden. Auch folgt Zimmermann Georg Asam nicht in der „kräuseligen Manier“ der Haare, wie wir sie ähnlich auch bei Wolff und Kendlbacher finden. (Folien 50 b, d)

Das Strichbild in den Zeichnungen Georg Asams hat immer wieder zu Zuschreibungsproblemen geführt. Manche der Georg Asam zugewiesenen Blätter werden inzwischen als Werke Johann Eustachius Kendlbachers, Melchior Steidls, Johann Anton Gumppps und Johann Andreas Wolffs geführt⁷³² wie umgekehrt mehrere Zeichnungen, die bisher als Arbeiten Johann Andreas Wolffs galten, nunmehr für Georg Asam in Anspruch genommen wurden.⁷³³

16.2. Motivübernahmen und gemeinsam verwendete Vorlagen.

Neben Anregungen im Bildaufbau⁷³⁴ wie die an den Bildseiten hochgezogenen Gebäude - oder Landschaftsteile entlieh Zimmermann von Georg Asam auch einzelne Motive. Die Säule, die Treppenkonstruktion sowie die rückwärtige Architektur in Kat. Nr. 13 (Emmering 1745) konnte Zimmermann aus Georg Asams „Anbetung der Könige“ oder „Christus lehrt im Tempel“ in Tegernsee (1691, Folien 34 b, 42, 50 c) entnehmen.

Mit den auf einer Stufe liegenden Büchern (Folie 42) folgte Asam italienischen Anregungen wie es Zimmermann mit den auf der Treppe platzierten Korb und Zweigen in Kat. Nr. 13 tat. Die schrägansichtige Gebäudekonstruktion in der Abendmahlszene in Maria Mödingen (1718/19) mit den aufragenden Säulen und dem großen Gebälk ist Elementen aus Tegernsee verpflichtet, dem Tonnengewölbe aus „Christus lehrt im Tempel“ (Folien 42).⁷³⁵ Auch die Darstellung des aus dem Grabe auferstehenden Christus – ein Standarttypus der Zimmermann Werkstatt – konnte Johann Baptist bei Georg Asam entlehnt haben, wobei

⁷³⁰ Eine Zusammenstellung der Zeichnungen Georg Asams bei Baumeister 1950 S. 156 ff; Langenstein 1983 S. 137 ff und Kat. s. S. 233-245 sowie Langenstein 1986 S. 93 f. Nach Hamacher 1987 S. 238 f sind die Zeichnungen Georg Asams im Vergleich zu seinen Generationsgenossen wie Amort d. Ä, Knappich, Sing oder Kendlbacher noch am besten überliefert.

⁷³¹ S. oben 6.1; 6.4; 6.6; 7.1.

⁷³² Vgl. Langenstein 1983 S. 138 und die in Katalog der Zeichnungen aufgeführten Blätter Nr. 4, 5 und 21 sowie die abzuschreibenden Zeichnungen Nr. 4, 7, 9, 12 und 16.

⁷³³ Schon bei Baumann 1950 S. 156 ff werden einige Zuschreibungen an Cosmas Damian Asam, Johann Andreas Wolff und Melchior Steidl aufgeführt; Langenstein 1983 S. 138 und 1986 S. 85. Riether 2016 S. 262.

⁷³⁴ Bauer 1985 S. 65.

⁷³⁵ Zu weiteren Übernahmen: Langenstein 1983 S. 119: „So findet sich etwa bei den raumüberspannenden Deckengemälden von Johann Baptist Zimmermann in Steinhausen, der Wieskirche oder St. Michael in Berg am Laim eine ähnlich geringe Aufrichtung des virtuellen Bildträgers wie bei der Tegernseer Kuppel....“ Richter 1984 S. 106: „Die Pallas Athenae und Parnass in Maxlrain findet eine Entsprechung in Georg Asam „Pallas Athene“ 1704/05 in Schloß Schönach bei Regensburg. Für die „Auferstehung“ in einem Tondo in Maria Medingen (1718/22) bezieht sich Zimmermann offenbar auf die gleiche Vorlage, die Georg Asam in Benediktbeuern für das gleichnamige Bild nutzte.“ Richter 1984 S. 83 sieht als gemeinsame Quelle eine Vorlage aus der Emblemliteratur, beispielsweise bei Isaak von Ochsenfurt, vielleicht auch einen Stich nach Sebastiano Ricci.

sich die Übernahme nicht auf die Figur des Erlösers beschränkt, sondern den ganzen Bildaufbau, die Formulierung des offenen Grabes und die Assistenzfiguren, bis hin zu den Bäume umfasst (Folie 33 a und b). Es wird auch deutlich, dass Zimmermann das Bild weit weniger schrägansichtig anlegt als Georg Asam, der die Szene stark schräg anwinkelt.

Ein Grund für eine gewisse Gleichförmigkeit im Figurenstil lag in der Orientierung an Vorlagen, die beide Freskanten, wenn auch unabhängig voneinander, genutzt haben.⁷³⁶ Für Zimmermann wie für Georg Asam⁷³⁷ waren Druckvorlagen von Werken anderer Künstler oder deren Zeichnungen Teil ihres Bildfindungsprozesses, wie der Rückgriff auf Jakobus Boschius' „Symbolographia“ bestätigt, aus der Zimmermann Anregungen für Teile der bildlichen Ausgestaltung der Wallfahrtskirche Markt Rettenbach übernommen hat.⁷³⁸ An Hand der Arbeiten in Tegernsee ist ein konkretes Beispiel von Georg Asams Arbeiten nach sechs Gemälden von Johann Carl Loth überliefert, die das Kloster bei letzterem bestellt hatte⁷³⁹ und die Zimmermann bei seinem Aufenthalt in Tegernsee vor 1710 gesehen haben dürfte. Noch im Jahre 1723 hat er sich in seinem Fresko „Engelsturz durch den hl. Michael“ in Bad Wörishofen (Folie 24) durch ein Werk von Johann Carl Loth anregen lassen, das er in Kloster Tegernsee gesehen haben konnte.⁷⁴⁰

In der Begegnung mit dem Werk Georg Asams könnte für Zimmermann der Beginn einer intensiveren Auseinandersetzung mit italienischem Formengut gelegen haben. Asams Vorliebe für Paolo Veronese und seine Orientierung an Louis Dorigny's Stichfolge nach Ciro Ferris Kuppeldekoration in San Agnese in Rom dürften ihre Wirkung auf Zimmermann nicht verfehlt haben.⁷⁴¹ Die zeitliche Nähe von Tegernsee (vor 1710) und Buxheim (ab 1709) unterstützen diese Überlegung noch. Einzelne Motive wie die Figur des Johannes in der Johannespredigt im Bruderchor Buxheim,⁷⁴² die Veroneses Bild in der Villa Borghese (Folie 15 a) folgt oder der Bildaufbau, etwa der Treppenanlagen, erinnern an den italienischen Meister. Auch wenn keine Hinweise auf eine Lehrbeziehung sich finden, haben Bildaufbau und perspektivische Konstruktion Georg Asams die Bildanlage Zimmermanns erkennbar beeinflusst. Trotz mancher Parallelen in der Zeichentechnik ist doch erkennbar, dass in der Zeichnung Zimmermann gegenüber Georg Asam eine eigenständige Handschrift entwickelt hat.

⁷³⁶ Die folgenden Beispiele beruhen zum großen Teil auf Richter 1984 S. 121 ff, Bauer 1985 S. 64 f, Lampl 2008 S. 12 f; zu Georg Asams Verwendung von Vorlagen s. Langenstein 1983 S. 121 ff; Richter 1984 S. 106 ff wo sich weitere Beispielen finden.

⁷³⁷ Langenstein 1986 S. 70 f, 82 ff: „Die Ringkuppel (in Fraunbründl) ist ein besonders anschauliches Beispiel dafür, was für eine entscheidende Rolle für Asam - ebenso wie für alle anderen Dekorationsmaler seiner Epoche - die Verwendung von Vorlagen spielte.“

⁷³⁸ Für Georg Asam s. Langenstein 1983 S. 52; für Zimmermann s. Richter 1984 S. 7 und S. 33 und Anm. 113 und 114; Kemp 1981 S. 124 ff.

⁷³⁹ Langenstein 1986 S. 39 ff und S. 52 zu Zeichnung Asams nach einem Entwurf Johann Johann Carl Loths und Einzelheiten zu dem Auftrag an Johann Johann Carl Loth.

⁷⁴⁰ Richter 1984 S. 110.

⁷⁴¹ Langenstein 1986 S. 70 zu Dorigny und S. 85: „Asams Schaffen lehnt sich eng an die Kompositionsformen der venezianischen Malerei an.“ Röhlig 1949 (1) S. 37 weist auf den Einfluss Pietro da Cortonas hin.

⁷⁴² Röhlig 1949 (1) S. 16.

17. Johann Anton Gump (1654 - 1719) (Folie 52 a - 52 f).

17.1. Begegnung Zimmermanns mit dem Werk Johann Anton Gump.

Ein Blick auf Johann Anton Gumps Arbeiten in München und Umgebung zeigt, dass Zimmermann an den meisten Wirkungsstätten Gumps, wenn auch zeitlich versetzt, ebenfalls tätig gewesen ist, er einen Großteil der Werke Gumps gekannt haben dürfte.⁷⁴³ Damit wird verständlich, dass Richter einen bisher nicht beachteten Einfluss von Johann Anton Gump (1654 - 1719) auf Zimmermann an Hand der frühen Fresken zu verdeutlichen sucht.⁷⁴⁴

Johann Anton Gump,⁷⁴⁵ am 27. April 1654 in Innsbruck geboren, stammte aus einer bekannten, weit verzweigten Tiroler Familie von Architekten und Malern, zog mit vierundzwanzig Jahren nach München und wurde hier 1678 in das Meisterbuch der Münchener Malerzunft eingetragen.⁷⁴⁶ Zum Hofmaler wurde er 1686 ernannt. Seine künstlerische Entwicklung ist wesentlich durch einen Italienaufenthalt und dort durch die Zusammenarbeit mit den Brüdern Egid Schor (1627 - 1701) und Johann Paul Schor (1615 - 1674) beeinflusst worden.⁷⁴⁷ Es ist wiederholt auf die besondere Rolle Gumps im Zusammenhang mit der Vermittlung der venezianischen Renaissancemalerei wie auch des italienischen Hochbarocks und der norditalienischen Quadraturmalerei nach Süddeutschland hingewiesen worden, hierin die Leistungen seines Lehrers und späteren Schwagers Egid Schor nachvollziehend.⁷⁴⁸ Durch letzteren ist er mit dem Werk, der Malweise und dem Quadratura - Deckenschema Pietro da Cortonas⁷⁴⁹ ebenso vertraut gewesen wie mit Werken Veroneses oder der Carraccis⁷⁵⁰ und den entsprechenden Deckenentwürfen der spätmanieristischen Quadraturisten Giovanni und Cherubino Alberti, auf die auch Zimmermann zurückgegriffen haben soll.⁷⁵¹ Für das Jahr 1678 ist ein Aufenthalt in Venedig archivalisch belegt.

⁷⁴³ Zur Biographie Johann Anton Gumps s. Gangl 1989 S. 5 ff. Eine persönliche Begegnung zwischen Zimmermann und Gump erscheint eher unwahrscheinlich, da Zimmermann, außer seiner Tätigkeit in Thalkirchen 1696, bis 1720 außerhalb Münchens tätig war. Als er 1720 nach Schleißheim kam, war Gump 1719 bereits verstorben.

⁷⁴⁴ Richter 1984 S. 95 und S. 101 ff führt eine Reihe von Beispielen für Übernahmen von Bildelementen Gumps im Freskenwerk insbesondere des jungen Zimmermann an. Bauer 1985 S. 67 weist ebenfalls auf Gump im Zusammenhang mit der frühen Entwicklung Zimmermanns hin.

⁷⁴⁵ Zum Folgenden s. Gangl 1989 S. 5 ff. Riether 2016 S. 274.

⁷⁴⁶ Zur Biographie Johann Anton Gumps s. Krapf 1979 S. 29 ff. CBD Bd. 3 Teil II S. 451 f. Meinecke 1971 Anm. 42 mit dem Text der Eintragung Gumps in das Meisterbuch der Münchener Malerzunft (Stadtarchiv München, Zim. 55 f, 30); Riether 2016 S. 274.

⁷⁴⁷ Zu der Bedeutung der Brüder Schor im Zusammenhang mit dem Transfer der römischen Barockmalerei s. Dobler 2003 S. 155 und S. 165 ff. Lutterotti 1936. Aurenhammer 1958 S. 12 ff.

⁷⁴⁸ Strasser 1999 S. 7. Brucher 1994 S. 210 f.

⁷⁴⁹ Richter 1984 S. 101 ff; Meinecke 1971 Anm. 67. Die Brüder Schor hatten 1656/1657 an der Ausmalung der Galerie des Palazzo Quirinale unter Pietro da Cortonas Leitung mitgearbeitet.

⁷⁵⁰ Bauer 1985 S. 67; Meinecke 1971 S. 31 ff; Richter 1984 S. 101. Auch für Melchior Steidl wird auf diese italienischen Maler als eine Quelle seines Malstils verwiesen s. Strasser 1999 S. 21.

⁷⁵¹ Aurenhammer 1958 S. 31 f und Abb. 16; Meinecke, 1971 S. 10: „Zeichnungen Gumps und Steidls (Kat. Nr. 11 - 13 Deckenentwürfe) zeigen zum Beispiel eine erstaunliche Verwandtschaft mit entsprechenden Deckenentwürfen der spätmanieristischen Quadraturisten Giovanni und Cherubino Alberti.“ und Anm. 31, 55; Strasser 1999 Kat. Nr. 3, 4, 10. Röhlig 1949 (1) S. 20 f verweist ebenfalls darauf, dass sowohl Gump wie auch Zimmermann Anleihen bei Giovanni und Cherubino Alberti genommen haben.

Mit den Stuckarbeiten im Neuen Schloß Schleißheim (ab 1720 – 1726), ein Jahr nach Gumpss Tod, hatte Zimmermann ausreichend Gelegenheit, dessen Fresken in Schloß Lustheim (1685/87)⁷⁵² und in der Renatuskapelle⁷⁵³ kennenzulernen. In der Münchener Residenz stuckierte er erstmalig ab 1726 und war bis 1731 mit einer ganzen Reihe von Räumlichkeiten dort beschäftigt.⁷⁵⁴ Hier wird er den Arbeiten Gumpss⁷⁵⁵ begegnet sein wie auch in Nymphenburg, wo Johann Baptist, beginnend mit der Badenburg ab 1720, in vielfältigster Weise bis in seine letzten Lebensjahre (1755/1757) arbeiten sollte. Mit der Ausmalung der Decke des Steinernen Saales in Schloß Nymphenburg (1756) vollendete Zimmermann nicht nur eines seiner letzten großen Werke, er ersetzte zugleich Fresken Johann Anton Gumpss, die dieser zwischen 1701 und 1702 geschaffen hatte und die 1755 endgültig abgeschlagen worden waren.⁷⁵⁶

Die kirchlichen Arbeiten Gumpss in München - Kirche der Englischen Fräulein (1696/97), Annakapelle in St. Jakob am Anger (um. 1696), Bürgersaal (1710), Karmeliten Kirche (Sakristei um 1715)⁷⁵⁷ - dürfte Johann Baptist ebenfalls gekannt haben. Anders verhält es sich mit Gumpss (gemeinsam mit Melchior Steidl 1690/95 geschaffenen) Fresken in St. Florian, Niederösterreich, neben Lustheim wohl seine bedeutendste Arbeit. Nichts deutet darauf hin, dass Zimmermann diese gesehen haben könnte.⁷⁵⁸

17.2. Die Zeichnungen Johann Anton Gumpss.

Ein Vergleich der Zeichnungen ist insoweit schwierig, als von Gumpss nur verhältnismäßig wenige Zeichnungen vorliegen. Christine Gangl listet insgesamt einundzwanzig Zeichnungen auf, von denen sich lediglich vier Bildzeichnungen⁷⁵⁹ für einen stilkritischen

⁷⁵² CBD Bd. 3 Teil II S. 449 ff; Amtlicher Führer Schleißheim 2009 S. 28 und S. 30. Berg 1968 Anm. 60. Die Vorstellung, Lustheim sei das früheste Werk der Münchener Schule der Freskomalerei hat Baumstark 1976 S. 187 mit Hinweis auf Gumpss Arbeiten in den Sommerzimmern der Residenz korrigiert.

⁷⁵³ CBD Bd. 3 Teil II S. 482 f.

⁷⁵⁴ Bauer 1985 S. 313; Thon 1977 S. 91-96; Stuckarbeiten Zimmermanns in der Residenz zum Beispiel CBD Bd. 3 Teil II S. 334 f. in der Ahnengalerie ab 1726; CBD Bd. 3 Teil II S. 339 f: Stuckornamentrahmen in Grüner Galerie; CBD Bd. 3 Teil II S. 346: Altes Residenztheater.

⁷⁵⁵ Gumpss war bereits 1681/82 im Rahmen der Renovierung der durch den Brand von 1674 zerstörten Dekoration in der Münchener Residenz mit der Ausgestaltung der neu einzurichtenden Alexanderzimmer beschäftigt, im Einzelnen dazu s. CBD Bd. 3 Teil II S. 275 ff; Baumstark 1967 S. 185 und Abb. 77. Eine Zeichnung dazu in der SGSM s. Kat. Ausst. München 1976 Bd. 2 Kat. Nr. 265 mit Abb. Das Blatt wurde von Waagen 1932 S. 42 und 140 Nr. 49 noch Johann Andreas Wolff zugeschrieben. Die Alexanderzimmer wurden durch den Brand von 1729 erheblich beschädigt. An ihrer Stelle wurden die heute bestehenden Reichen Zimmer erstellt. Gumpss arbeitete hier zusammen mit Johann Andreas Wolff. Zu den weiteren umfangreichen Arbeiten Gumpss in der Münchener Residenz s. CBD Bd. 3 Teil II S. 300 f Vierschimmelsaal, S. 316 ff, Steinzimmer. Zu Gumpss Arbeiten in der Münchener Residenz und den Zeichnungen Kendelbachers s. dazu Andersen 1973 S. 178 ff.

⁷⁵⁶ Der Vertrag über die Ausgestaltung des Großen Saales wurde am 19. Oktober 1755 geschlossen (StaObb. HR Fasz. 287, Nr. 375.). Einzelheiten zu der Gestaltung des Steinernen Saales CBD Bd. 3 S. 355 ff.

⁷⁵⁷ Riether 2016 S. 274.

⁷⁵⁸ Ebenso Richter 1984 S. 104. Zu dem Einfluss der Florianer Fresken auf Georg Asam s. Meinecke 1971 S. 13 f sowie Anm. 32.

⁷⁵⁹ Eine Zeichnung „Engel mit Symbolen der Lauretanischen Litanei“ Wien Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 27279, D 956 a wird von Strasser 1999 S. 26 Nr. 1 eher an Melchior Steidl gegeben.

Vergleich anbieten, die übrigen sind Entwürfe für Heilige Gräber oder Dekorationsentwürfe für Rahmenzonen von Fresken.

Zimmermann konnte Gumpss Körperauffassung bis zu einem gewissen Grade aus den Mittelbildern und Rahmenpartien der Lustheimer Fresken ableiten (Folien 29 a, b), weich modellierte Körper, ohne eine besondere Muskelbetonung, in einem gleichmäßigen, hellen Farbauftrag flächig ausgeführt. Dem entspricht, dass in Gumpss Werkzeichnung „Ceres und Flora“ (Folie 52 a) oder in den Figuren des Entwurfs für das Eckstück eines Deckenfreskos und einer Wanddekoration (Folie 52 b, c) die Körperflächen ohne muskuläre Differenzierung als glatte Flächen gezeichnet sind.⁷⁶⁰

Andererseits arbeitete Gumpss die Muskulatur der Körper in den Rahmenfeldern⁷⁶¹ durch kräftige Farbschattierungen oder eine intensive Weißhöhung genau heraus.⁷⁶² In dem „Martyrium Pauli“ in Weyern (Kat. Nr. 8, 1729) zeigt sich mit der differenziert gezeichneten Muskulatur des Rückens des Henkers eine vergleichbare Darstellung nackter Körperpartien. Zimmermann griff dabei zwar primär auf Dominichino als Vorlage zurück, doch konnte er in Gumpss Fresken oder auch in Giovanni Trubillos „Gigantenkampf“, in Schloss Lustheim (Folie 29 b),⁷⁶³ die Bestätigung einer an italienischen Vorbildern orientierten Körperauffassung gefunden haben

17.3. Ephemere Arbeiten Johann Anton Gumpss.

Neben den Fresken bildete das Entwerfen von Heiligen Gräbern, Fest – und Trauergerüsten, Ehrenpforten und Triumphbögen⁷⁶⁴ den wichtigsten Arbeitsbereich Gumpss. Strieder veranschaulicht, wie sehr Gumpss die illusionistisch perspektivische Staffelung im Aufbau ephemerer Werke an Pozzo ausrichtet, es sind „...die in allen Künsten der Perspektive schwebenden Kulissenaufbauten.“⁷⁶⁵ Mit Blick auf diesen Teil seines Schaffens – wie auch vergleichbare Arbeiten Wolffs – wären Anregungen für Zimmermanns Altarbauten aber auch für Architekturkonstruktionen in seinen Fresken und Tafelbildern denkbar. Gumpss ephemere Entwürfe erscheinen wie barocke Bühnenbilder, streng zentralperspektivisch aufgebaut, mit großer Tiefenstaffelung. Einer Transformation dieser Konstruktionen in Fresken stand Zimmermanns zurückhaltender Einsatz von Architekturequisiten entgegen, dies umso mehr, je mehr Bedeutung der Landschaftsstreifen für den Bildaufbau gewann. Ephemere Werke von Zimmermann sind nicht bekannt. Den Altarbau dürfte Zimmermann vor allem von seinem Bruder Dominikus erfahren haben.

⁷⁶⁰ Riether 2016 S. 276 Kat. Nr. 121.

⁷⁶¹ Auf das Rahmensystem Johann Anton Gumpss wurde bereits oben 7.9. Rahmen und dekoratives Umfeld in den Zeichnungen näher eingegangen.

⁷⁶² Z. B. in dem Fresko „Otos und Ephialtes“ Mittelbild und Rahmenzone von Johann Anton Gumpss in Schloß Lustheim CBD Bd. 3 Teil II S. 463. Besonders ausgeprägt tritt dies in dem „Kampf der Giganten“ von Tribullio hervor. Rahmenzone von Johann Anton Gumpss, CBD Bd. 3 Teil II S. 465.

⁷⁶³ Hier stammt wie in einer ganzen Reihe der Fresken die Rahmenzone von Johann Anton Gumpss, CBD Bd. 3 Teil II S. 465.

⁷⁶⁴ Meinecke, 1971 S. 31 - 34; Richter 1984 S. 101 und Anm. 410.

⁷⁶⁵ Strieder 1951 S. 283.

18. Melchior Steidl (1657 - 1727) (Folien 53 a - f).

Wie Gump stammte auch Melchior Steidl⁷⁶⁶ aus Innsbruck, wo er 1657 geboren wurde. In München ist er seit 1687 in München nachweisbar. Manchen Autoren gilt er als Schüler des nur wenige Jahre älteren Johann Andreas Wolff (1652 - 1716).⁷⁶⁷ Da Steidl vor allem Freskomaler war, Wolff auf diesem Gebiet aber nur sehr wenig (s. oben Thalkirchen) geleistet hat, spielt für ihn der nahezu gleichaltrige Johann Anton Gump eine wichtigere Rolle, sodass eine mehrheitliche Meinung Gump als Steidls Lehrer betrachtet, was zudem mit einer entsprechenden Feststellung in der Oefeleana belegt werden kann.⁷⁶⁸ Steidl hat in München selber keine größeren Arbeiten ausgeführt⁷⁶⁹ und wurde, anders als Zimmermann, Wolff oder Gump, nicht zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt. Trotzdem stand er schon aufgrund seiner engen Verbindung zu den beiden Letztgenannten dem Künstlerkreis der Münchener Hofmaler nahe.⁷⁷⁰

Im Gegensatz zu allen vorgenannten Münchener Künstlerkollegen berühren sich die Orte der künstlerischen Tätigkeiten Steidls nur wenig mit den Arbeitsstationen Zimmermanns. Es gibt keine Anhaltspunkte, dass Zimmermann Steidls wichtige Freskowerke in Österreich - St. Florian⁷⁷¹ (zusammen mit Gump 1690/95), Kremsmünster (Kaisersaal, 1696),⁷⁷² Benediktinerstift Lambach (1698) - gesehen haben könnte. Wahrscheinlicher ist, dass Johann Baptist Steidls Arbeiten in Augsburg (heutiges Maximiliansmuseum, vor 1706; ehemalige Kollegiatskirche St. Moritz 1715), Regensburg (Obermünster „Maria Himmelfahrt“ um 1704), Würzburg (Juliusspital 1706),⁷⁷³ Schloß Arnsdorf in Niederbayern (1714), die Dominikanerkirche St. Peter in Eichstätt (1716/17), Pfarrkirche „Maria Reinigung“ in Weidhofen (1719), sowie die Wallfahrtskirche Maria Himmelfahrt auf dem Schönenberg bei Ellwangen (1711/12) gekannt haben mag.

⁷⁶⁶ Zur Biographie Steidls s. Meinecke 1971 S. 2 f; Strasser 1999 S. 5 ff, auf dem das hier zum Leben und Werk Steidls Ausgeführte beruht.

⁷⁶⁷ Aurenhammer 1958 S. 46 ff.

⁷⁶⁸ Im Einzelnen zu der Diskussion s. Strasser 1999 S. 5 f und 12: „Wegen der durch das Lehrer-Schüler Verhältnis bedingten außerordentlichen künstlerischen Verwandtschaft ihres Malstiles lässt sich eine überzeugende Händescheidung kaum vornehmen“, a.a.O. S. 26.... „da sich Steidl im Laufe seiner Gesellenzeit bei Gump dessen Stil bis in kleinste Details hinein angeeignet hatte.“ Kat. Ausst. New York 2012 S. 100 Nr. 39; Meinecke 1971 S. 3 f. Nach Meinecke lässt sich die enge Beziehung zwischen den beiden im gesamten Werk Steidls aufzeigen.

⁷⁶⁹ Meinecke, 1971 S. 34; Richter 1984 S. 104; zu den Arbeiten in der Münchener Residenz, zusammen mit Gump und Nikolaus Prugger s. Strasser 1999 S. 12.

⁷⁷⁰ Meinecke 1971 S. 4: „Im Gegensatz zu Wolff und Gump wurde Steidl nie unter die kurfürstlichen Hofmaler aufgenommen.“ Meinecke 1971 S. 34: „Seiner Münchener Schulung bleibt er (gemeint ist Steidl) zeitlebens verpflichtet, auch als ihn seine Aufträge weit über München hinausführen. Da er hier (in München) seinen Wohnsitz behielt und die Wintermonate verbrachte, ist der Kontakt mit den Hofmalern niemals abgerissen. Im Zusammenhang mit diesem Künstlerkreis muss Steidls gesamtes Werk gesehen und beurteilt werden.“ ebenso Meinecke 1971 S.80

⁷⁷¹ Ebenso Richter 1984 S. 104.

⁷⁷² Richter 1984 S. 105; Steidl 1696 in Kremsmünster.

⁷⁷³ Zu Steidls Bewerbung um den Auftrag für die Freskierung des Würzburger Juliusspitals s. Hamacher 1987 S. 35 und Anm.174. Zu den Archivalien des Freskoauftrages Meinecke, 1971 Dok.VII / 6 S.223.

18.1. Einfluss Steidls auf Zimmermann.

Richter⁷⁷⁴ verneint direkte Anregungen oder Übernahmen in die Fresken durch den frühen Zimmermann, wohl aber mögen sich Parallelen durch einen, wenn auch voneinander unabhängigen Gebrauch gleicher Vorlagen ergeben. Meinecke⁷⁷⁵ sieht einen direkten, allgemeineren Einfluss Steidls auf Zimmermann, den sie auf „die erzählerische, leicht fassliche und heitere Darstellungsweise,...die alle pathetischen Züge des großen Historienbildes abstreift zugunsten einer volkstümlichen, naiven Abschilderung der Figuren und Vorgänge“ abstellt. „Auf Johann Baptist Zimmermann und Johann Georg Bergmüller, die beiden Hauptvertreter der folgenden zum Rokoko überleitenden Freskantengeneration, hat Steidls Malerei in dieser Hinsicht wohl unmittelbar befruchtend gewirkt.“

18.2. Die Zeichnungen Steidls.⁷⁷⁶

Die wichtigsten Impulse für seine Mal – und Zeichenweise empfing Steidl von seinem Lehrer Gump. Nach Meinecke lässt sich die enge Beziehung zu Johann Anton Gump im gesamten Werk Steidls aufzeigen.⁷⁷⁷ „Wegen der durch das Lehrer – Schüler Verhältnis bedingten außerordentlichen künstlerischen Verwandtschaft ihres Malstiles lässt sich eine überzeugende Händescheidung kaum vornehmen“,⁷⁷⁸...„da sich Steidl im Laufe seiner Gesellenzeit bei Gump dessen Stil bis in kleinste Details hinein angeeignet hatte.“⁷⁷⁹ Dazu zählt auch die „kräuselige Manier“, die vor allem bei Haaren und Blättern an Säulen sowohl bei Gump wie auch Steidl zu finden ist, ein Kennzeichen der Malweise Egid Schors, das sich in beider Entwürfen für Festdekorationen etwa an dem gekräuselten Laubwerk von Girlanden zeigt.⁷⁸⁰ Bei Zimmermann mögen die Haare des Christuskindes (Kat. Nr. 3) daran erinnern, doch bleibt dies ein Einzelbeispiel. Zimmermann legt Haare im Allgemeinen in glatten, welligen Partien an.

Im Bildaufbau mit Treppenlösungen und der szenischen Betonung des Vordergrundes und dessen Abgrenzung gegenüber dem Hintergrund durch Architekturelemente⁷⁸¹ und abgestufte Farbintensität bewegten sich Zimmermann und Steidl in einer von vielen süddeutschen Zeichnern bevorzugten Darstellungsform, ohne dass hier ein besonderes Einwirken Steidls auf Zimmermann erkennbar wäre (Folien 53 d). In den zentralperspektivisch aufgebauten illusionistischen Architekturkonstruktionen Steidls⁷⁸² fanden beide nicht zueinander. Wenn Steidl dagegen die Darstellung an der Decke durch leichte Untersicht⁷⁸³ berücksichtigt, trifft er sich zwar mit Zimmermann. Doch ist dies eine

⁷⁷⁴ Richter 1984 S. 105.

⁷⁷⁵ Meinecke 1971 S. 81.

⁷⁷⁶ Zusammenstellung der Zeichnungen Melchior Steidls bei Strasser 1999 S. 25 ff.

⁷⁷⁷ Meinecke 1971 S. 4.

⁷⁷⁸ Die vielen Beispiele fraglicher oder falscher Zuschreibungen bei Meinicke und Strasser belegen die Schwierigkeiten einer exakten Zuweisung von Zeichnungen innerhalb des Kreises Münchener Hofkünstler und der ihnen nahestehenden Zeichner. Meinecke 1971 S. 194 ff zählt 28 falsche oder fragliche Zuschreibungen auf. Strasser 1999 S. 12 f.

⁷⁷⁹ Strasser 1999 S. 26.

⁷⁸⁰ Hinsichtlich der oben angesprochenen Schwierigkeiten der Unterscheidung der Zeichnungen Gumpss von denen Steidls bildet auch die „kräuselige Manier“ kein hinreichendes Unterscheidungsmerkmal, da sie sich in Gumpss wie Steidls Zeichnung findet, Beispiele s. Strasser 1999 Kat. Nr. 38, 39, 48, 50.

⁷⁸¹ Meinecke 1971 S. 36.

⁷⁸² Kat. Ausst. New York 2012 S. 100 Kat. Nr. 39.

⁷⁸³ Meinecke 1971 S. 36.

perspektivische Konsequenz für die Bildanlage, die sich aus der Anbringung des Freskos im Kirchenraum ergibt und der die meisten Künstler, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, durch eine entsprechende Anwinkelung Rechnung getragen haben.

Mit Blick auf die Zeichnungen Steidls wird deutlich, dass auch in den Fresken der Zeichner Steidl durchscheint, indem er dort, „mehr von der Zeichnung ausgeht als vom Kolorit“, was Meinecke⁷⁸⁴ an Malereien etwa in Lambach deutlich macht. Selbst in Zeichnungen, in denen er ganz überwiegend den Pinsel nutzt, wird an der betont linearen Struktur deutlich, dass er mehr zeichnete als malte.⁷⁸⁵ Das setzt sich in Steidls Fresken fort. Wie stark er zeichnerische Elemente in die Freskotechnik übernommen hat, zeigt sich in der die Form umgrenzenden, stark betonten Linie, den Schraffuren, der roten Linie, die sichtbar bleiben. Der Zeichnungseindruck wird noch unterstützt, indem er Haare oder Gewandfalten in schmalen Strichen auszieht. Das hat Bushart⁷⁸⁶ zu der Wertung geführt, Steidls Ellwanger Fresken seien „im Grunde nichts anderes als kolorierte, monumentale Zeichnungen“, seine Fresken sind übertragene Zeichenkunst (Folie 22 a). Die Betonung der Linie vornehmlich in weit ausgearbeiteten Entwürfen ist ein Zeichnungselement, das Zimmermann mit Steidl verbindet und auf das bereits eingegangen wurde.⁷⁸⁷

18.3. Benutzung von Vorlagen und Motivleihen.

Richter⁷⁸⁸ sieht keine direkten Motivübernahmen aus den Werken Steidls durch Zimmermann, obwohl sie auf Steidls Pieta in Ehingen (1715) als Vorbild für Zimmermanns Darstellung in Buxheim (1711/12) und Vilgertshofen (1722) verweist.⁷⁸⁹ Dagegen erkennt sie motivische Übereinstimmungen auf Grund eines voneinander unabhängigen Gebrauches von Vorlagen und begründet dies mit einer Reihe von auffallenden Parallelen zwischen einzelnen Darstellungen der beiden Künstler. Als Beispiel⁷⁹⁰ für eine gegenseitig unabhängig erfolgte Motivübernahme sei auf das Altarblatt „Martyrium des Hl. Sebastian“ in der Münchener Michaelskirche verwiesen, das Hans von Aachen um 1590 schuf. Zimmermann hat die Vorlage in das Fresko gleichen Themas am Lettner des Bruderbereiches in der Buxheimer Karthausenkirche genau übernommen (Folie 15 b) während Steidl das Bild als Vorlage für ein Fresko im Chor der Schönenbergkirche in Ellwangen (1711/12) verwendete.⁷⁹¹ Angesichts der Popularität des Werkes von Aachens, das bereits früh in einem Stich von Jan Muller vorlag und vielfach kopiert wurde,⁷⁹² kann diesem Beispiel entnommen werden, dass beide Künstler dieselben Gemälde bzw. Vorlagen verwendet haben.⁷⁹³ Nicht eine detaillierte Kenntnis und selektierendes Kopieren

⁷⁸⁴ Meinecke 1971 S. 37: Mit zeichnerischen Elementen in den Fresken in Lambach verdeutlicht Meinecke zugleich die Charakteristika des Zeichenstils Steidls.

⁷⁸⁵ Strasser 1999 Kat. Nr. 19, 20, 21.

⁷⁸⁶ Bushart 1961 S. 109.

⁷⁸⁷ S. oben 6.1.

⁷⁸⁸ S. auch Richter 1984 S. 105.

⁷⁸⁹ Bauer 1985 S. 134; Richter 1984 S. 85 - 88; Dreyer 2014 S. 197. Allgemein zu Vilgertshofen s. CBD Bd. 1 S. 255 - 263.

⁷⁹⁰ Die beiden nachfolgenden Beispiele finden sich bei Richter 1984 S. 96.

⁷⁹¹ Auch auf das Altarblatt Hans von Aachens „Marienkrönung“ in der Bartholomäuskapelle in Sankt Ulrich und Afra in Augsburg von 1598 haben sich beide Künstler bezogen. Abb. s. Jacoby 2000 Kat. Nr. 26 Farbtafel 6. Bei Zimmermann erscheint es in einem kleinen Fresko des „Rosenkranzgeheimnis“ in Bad Wörishofen (1722/23), für Steidl sieht Richter eine Übernahme in dessen Chorfresko in Ellwangen (1711/12), s. Richter 1984 S. 96.

⁷⁹² S. Jacoby 2000 Kat. Nr. 30.

⁷⁹³ Richter 1984 S. 105 dort Beispiele für parallele Darstellungen.

der Werke Steidls durch Zimmermann war entscheidend sondern vielmehr der Umstand, dass beide Künstler bei der Erstellung ihrer Bildmotive kompilatorisch vorgingen,⁷⁹⁴ aus einem allgemein verfügbaren Formengut die jeweils benötigten Motive variierend entnahmen.

Aus dem Gebrauch gleicher Vorlagen kann nicht direkt auf eine künstlerische Zusammenarbeit oder gar Einfluss geschlossen werden, auch wenn Richter⁷⁹⁵ eher ganz allgemein meint, Steidls Entwurfszeichnungen für Deckenfresken⁷⁹⁶ könnten Zimmermann beeinflusst haben. Zimmermanns Abendmahl in Maria Mödingen (1718/19, Folie 42) zeigt zwar eine Nähe zu Steidls Lösung in Kloster Banz (Folie 42), doch liegt es näher, hier einen gemeinsamen Bezug auf Georg Asam in Tegernsee anzunehmen, etwa dem Pfingstwunder, wie auch dem Tonnengewölbe aus „Christus lehrt im Tempel“ (Folie 42). Es ist vor allem die zentralperspektivische Ausrichtung und der architektonische Illusionismus in Steidls Quadraturmalerei und –entwürfen (Folie 38), die bei Zimmermann, auch im Zeichenwerk, keine Entsprechung gefunden haben.

19. Gottfried Nikolaus Stuber (1688 -1749) (Folien 54 a - h).

19.1. Ausbildung und Einfluss.

Johann Nikolaus Stuber⁷⁹⁷ (1688 - 1749) erhielt seine erste Ausbildung von seinem Vater Caspar Gottfried Stuber (1650/51 - 1724),⁷⁹⁸ der wie Georg Asam Geselle und Schwiegersohn Niklas Pruckers (um 1620 - 1694) war. Die Brüder Asam, Cosmas Damian und Egid Quirin, waren Johann Nikolaus' Cousins, ihre Mütter waren Töchter des Niklas Prucker. Spätestens ab 1713 war Stuber zusammen mit Cosmas Damian Asam⁷⁹⁹ und dem jungen, aus Kempten stammenden Franz Georg Hermann in Rom.⁸⁰⁰ Ab 1716 kehrte er nach München zurück und wurde in die Münchener Zunft aufgenommen, die er aber 1723 mit dem Erwerb des Hofschutzes wieder verließ. Neben kirchlicher und profaner, figuraler und nichtfiguraler, rein dekorativer Decken - und Wandmalerei⁸⁰¹ spielen ephemere Arbeiten in seinem Werk eine wichtige Rolle. Hier war es Gump, von dem er die Gestaltung von Bühnenbildern, Heiligen Gräber, Triumphgerüsten und Ehrenpforten erlernt hat⁸⁰² und zu dessen Nachfolger als Theaternaler am Bayerischen Hof Stuber 1722 ernannt wurde.⁸⁰³ Am 23. 4. 1749 ist Stuber in München gestorben.

⁷⁹⁴ Meinecke 1971 S. 22 f; Bauer 1985 S. 91 ff.

⁷⁹⁵ Richter 1984 S. 66 und S. 106.

⁷⁹⁶ Strasser 1999 Kat. Nr. 3, 4, 10, in diesem Zusammenhang seien auch auf Strasser 1999 Kat. Nr. 11 - 14 verwiesen.

⁷⁹⁷ Das Folgende beruht weitgehend auf Haidl 1988 S. 7 ff; eine Zusammenstellung des umfangreichen Werkes Stubers bei Haidl 1988. Lieb 1938. Bushart, Rupprecht 1986 S. 87.

⁷⁹⁸ Im Jahre 1702 wird Caspar Gottfried Stuber nach manchen Schwierigkeiten in die Münchener Zunft aufgenommen, Liedke 1978 S. 41.

⁷⁹⁹ Zu der Ähnlichkeit Stubers Figurenstil und -komposition mit der Cosmas Damian Asams s. CBD Bd. 3 Teil II S. 418.

⁸⁰⁰ Haidl 1988 S. 9 ff; Bushart, Rupprecht 1986 S. 13 und 87.

⁸⁰¹ Hier war es vor allem Effner, dem Stuber, ähnlich Zimmermann, in seinen Dekorationen stilistisch folgte. Haidl 1988 S. 84 ff zu Stubers dekorativen Arbeiten im Neuen Schloß Schleißheim. Volk 1970 S. 142 ff.

⁸⁰² Haidl 1988 S. 17 f hält eine häufigere Mitarbeit oder Schulung Stubers bei Gump für naheliegend.

⁸⁰³ Haidl 1988 S. 10, 84, 107.

Der Umstand, dass ein Großteil der Werke Stubers in München oder in der näheren Umgebung zu einer Zeit entstanden sind, als Zimmermann für den kurfürstlichen Hof zu arbeiten begann (1720) und in München wohnte (ab 1724), Zimmermann und Stuber in der Badenburg (um 1721), zwischen 1725 und 1726 im Nymphenburger Schloß und in der Magdalenenklausen (1726), im Neuen Schloß Schleißheim von 1722 bis 1726, zusammen mit Amigoni gleichzeitig beschäftigt waren⁸⁰⁴ und Johann Baptist in St. Peter und in Nymphenburg Fresken von Stuber später ersetzen bzw. korrigieren musste, zeigt, dass er einen Großteil der Arbeiten Stubers mit Sicherheit gekannt hat.⁸⁰⁵ Dies gilt auch für Stubers Hauptkuppel im Neumünster (1736)⁸⁰⁶ und die Fresken in der Klosterkirche der Beschuhten Karmeliten (1737) in Würzburg, die Zimmermann anlässlich seines zweiten Aufenthalts dort (1741) gesehen haben wird.⁸⁰⁷ In Alteglofsheim hat man zwischen 1730 und 1735 gemeinsam gearbeitet.⁸⁰⁸

Bauer⁸⁰⁹ verweist auf den Einfluss, den Johann Nikolaus Stuber auf Johann Baptist Zimmermann gehabt haben soll. Formal kann sich diese Feststellung darauf stützen, dass Zimmermann mit keinem anderen Münchener Maler so häufig gleichzeitig gearbeitet hat wie mit Stuber. Aber auch stilistisch gibt es Vergleichbares: „In den Figuren Christi (gemeint ist Zimmermanns Christus Darstellung in der Pfarrkirche Dietramszell 1726) wird der Einfluss des jüngeren Stuber deutlich. Er gewann Einfluss auf den Figurenstil Zimmermanns, wie ein Vergleich mit Stubers Fresko in der Magdalenenklausen im Park von Nymphenburg zeigt (1726; Folie 54 i).“⁸¹⁰ Weiter könnte Stubers Fresko im Chor von St. Peter, München, mit umlaufender Landschaftsszenerie (1730/31) – neben Amigonis Fresko in der Abteikapelle in Ottobeuren – Zimmermann zu der weitergehenden Lösung in

⁸⁰⁴ Zimmermann arbeitete ab 1720 in Schleißheim nach Rissen und Modellen, die ihm von Effner vorgegeben waren, s. dazu Thon 1977 S. 61, Anm. 265 und Quellenanhang Nr. VI S. 352 mit dem Text des Vertrages zwischen Effner und Zimmermann über die Stuckierung des Schleißheimer Treppenhauses. Zu der Frage, ob ein von Stuber stammender Entwurf für eine zweigeschossige Wandpartie (SGS Inv. Nr. 34188 (7955) als Vorlage für Zimmermanns Stuckarbeiten im Schleißheimer Treppenhaus gedient haben könnte s. Thon 1977 S. 65, Anm. 282 und Kat. Nr. 26. Haidl 1988 S. 136.

⁸⁰⁵ CBD Bd. 3 Teil II S. 353-425 zu Nymphenburg Schlossanlage; Bauer 1985 S. 67 und 325. Joseph Zitter, ein Mitarbeiter Zimmermanns in St. Jakob, der Schüler Alessandro Galli-Bibienas war, arbeitete in München auch mit Nikolaus Stuber zusammen s. Bauer 1985 S. 25.

⁸⁰⁶ Würzburg Neumünster: Die Kuppel der Rotunde hatte Nicolaus Stuber 1736 mit einem umfangreichen Fresko mit einer Himmelsdarstellung und zahlreichen Gruppen der Seligen, darunter Frankenheiligen, ausgemalt. Es war mit „NICOLAUS STUBER PINXIT“ signiert und mit 1736 datiert; s. Haidl 1988 S. 3. Zu dem von Stuber für die Hauptkuppel erstellten Modell aus Pappmaché s. Hamacher 1987 S. 149 und Anm. 285.

⁸⁰⁷ Stuber hat 1737 ein Altarbild geliefert, das aber verschollen ist. Thieme Becker Vollmer Bd. 32 S. 295. Bauer 1985 S. 320. Eine Darstellung des Lebenswerkes Stubers wäre unvollkommen ohne die Fresken, die er im Auftrag des Wittelsbacher Kurfürsten Clemens August in Schloß Augustusburg in Brühl (Treppenhaus, Gartensaal, Kapelle 1731 - 34) erstellt hat, die aber später durch Fresken Carlo Carlones und Adam Schöpfs ersetzt wurden, Hamacher 1987 S. 13 und Anm. 15 a.

⁸⁰⁸ Thon 1977 S. 115 Anm. 482, 83 und Kat. Nr. 61.

⁸⁰⁹ Bauer 1985 S. 67: „Wenn es um die Entwicklung Zimmermanns als Maler in der frühen Münchener Zeit geht, sind noch zwei andere Freskantens aus der Münchener Schule zu nennen: der eine ist Johann Anton Gumpel aus Innsbruck....Der andere ist Nikolaus Stuber, der gleichzeitig mit Zimmermann in Schleißheim arbeitete und erst wenige Jahre zuvor aus Rom zurückgekommen war. Sein Einfluss auf Zimmermann lässt sich im Figürlichen und der Malweise des Inkarnats nachweisen (etwa in den Fresken von St. Martin in Dietramszell).“

⁸¹⁰ Bauer 1985 S. 154; allgemein zur Magdalenen Klausen CBD Bd. 3 Teil II S. 417 - 420.

Steinhausen (1731) angeregt haben.⁸¹¹ Aber bereits in Buxheim (1709/13), Schliersee (1714) und Weyarn (1729) scheinen zuvor schon erste Ansätze eines terrestrischen Streifens auf, die erkennen lassen, dass die Beschäftigung Zimmermanns mit der Landschaft im Bild bereits sehr früh eingesetzt hat.

19.2. Gottfried Nikolaus Stubers Zeichenstil.

Der römischen Kunst, vor allem den Werken Pietro da Cortonas, Ciro Ferris oder Benedetto Luti fühlte sich Stuber zeitlebens verpflichtet.⁸¹² Die Figurenauffassung Carlo Marattas blieb Grundmuster Stubers eigenen Motivschatzes und seiner plastischen Körperperformance.⁸¹³ Seine Orientierung an römischem Formgefühl prägt „in ihrer ruhigen, verhaltenen Aktion, mit introvertiertem, kontemplativen Ausdruck“, ⁸¹⁴ ähnlich Zimmermann, seinen Figurentyp mit antikisch anmutenden, üppigen Gewändern, unter denen eine Körperbewegung wenig hervortritt, immer wieder eine große Mittelfigur bevorzugend, wie etwa im Fresko in der Magdalenenklausur oder dem Entwurf „Allegorie auf den Glauben“ (Folie 54 e, f).⁸¹⁵ Hier nähert sich Zimmermann Nikolaus Stuber ebenso wie in dem reliefhaften Bildaufbau und der flach gehaltenen Handlungsebene. Auch manche Parallelen im Zeichenstil, auf die im Einzelnen bereits näher eingegangen wurde,⁸¹⁶ bestätigen die von Bauer angesprochene Nähe beider Künstler, wenngleich der ausgiebige Einsatz von Weißhöhlungen und eine breiter angelegte, streifige Lavierung eine Unterscheidung der Zeichnungen beider Zeichner ermöglicht.

In der zentralperspektivischen Ausrichtung der Architektur scheint Stubers Beschäftigung mit den konstruktiven Anforderungen von Festgerüsten oder Ehrenpforten durch. Auch die Untersichtigkeit und Verkürzung von Bildgegenständen in seinen Fresken und Zeichnungen entwickelt er aus ephemeren Bauten, ohne jedoch damit eine besondere illusionistische Wirkung zu erreichen.⁸¹⁷ Weder der zentralperspektivische Aspekt noch die Ansätze von Quadraturmalerei (Folie 54 b) haben Eingang in Zimmermanns Werk gefunden.

⁸¹¹ Bauer 1985 S. 72, 184.

⁸¹² Haidl 1988 S. 20: „Das gesamte Freskowerk bekundet in seiner Schilderung unbarocker Ruhe und kompositorischer Klarheit und Ausgewogenheit wie in seinen Figurenrezeptionen, eine klare Orientierung an den Idealen des römischen Akademismus seiner Vertreter und Vorbilder.“ Volk 1970 S. 146.

⁸¹³ Z. B. Haidl 1988 S. 20; 95; als Beispiel für Marattis Vorbild s. Pfarrkirche St. Valentin in Unterföhring Haidl 1988 24 f; CBD Bd. 3 Teil I S. 174 - 179.

⁸¹⁴ Haidl 1988 S. 67.

⁸¹⁵ S. dazu Haidl 1988 S. 38; „Allegorie auf den Glauben“ Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 70 302.

⁸¹⁶ S. oben 6.2; 6.5.

⁸¹⁷ CBD Bd. 3 Teil II S. S. 418: „Obwohl in Nikolaus Stubers Figurenstil und -kompositionen Ähnlichkeiten mit denen Cosmas Damian Asams, mit dem er 1712/13 in Rom war, nicht zu verkennen sind, ist doch der Einfluss wichtiger, den die Tradition der Münchener Theater- und Dekorationsmalerei auf ihn ausübte, in der er aufgewachsen war und die bis 1719 vor allem durch Johann Anton Gumpel vertreten war. Mit Gumpel verbindet ihn in Hinblick auf Spezifika der Deckenmalerei die mühelose Beherrschung von Untersicht und Verkürzung innerhalb von Figuren und Figurengruppen, sowie bei architektonischen Requisiten, während der Bildschauplatz, sei es ein Himmelsraum, eine Landschaft oder eine Architektur, nie konsequent illusionistisch konstruiert wird, weder in der Licht- und Farbperspektive noch in der Quadratur.“ Nur selten führt die zentralperspektivische Ausrichtung der Architektur in einen tieferen Bildgrund, wie in „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“. SGSM Inv. Nr. 347.

Im Vergleich zu der Entwicklung der süddeutschen, vor allem der zeitgenössischen Münchener Freskomalerei, wirkt Stubers malerisches Werk, wie es sich in Fresken und Zeichnungen niederschlägt, vergleichsweise „altmodisch“.⁸¹⁸ Mit seinen dekorativen Arbeiten musste er sich der Zeitentwicklung anpassen⁸¹⁹ und gehörte hier „sicher nicht zu den fortschrittlichsten und führenden Dessinateurs am Münchener Hof.“⁸²⁰ Entsprechend zeigen seine Freskoarbeiten wenig Wandlung. Eine einmal gefundene Darstellung behält er ohne große Abwandlung bei.⁸²¹ Stubers Freskenwerk, das sich mit Ausnahme der Kuppelausmalung im Neumünster, Würzburg, und der Chorkuppel in St. Peter, München, auf kleinere Flächen beschränkte, bot für die Aufgabe, die Bildorganisation in immer größeren, jochübergreifenden Malflächen zu bewältigen, nur begrenzte Lösungsansätze. Es gelang ihm dabei besser, seine Bildideen in der Zeichnung zu formulieren als sie technisch im Fresko umzusetzen. Zu Recht hält Haidl Nikolaus Stuber für einen besseren Zeichner als Freskanten, der nicht die technischen Mittel besaß, seine Entwürfe im Fresko entsprechend umzusetzen.⁸²²

20. Johann Caspar Sing (1651 - 1729) (Folien 55 a - f).⁸²³

Johann Caspar Sing, von dem bisher wissenschaftlich nur wenig Notiz genommen wurde,⁸²⁴ wurde 1651 in Braunau am Inn als Sohn eines Goldschmiedes geboren. Erstmals 1687 lässt sich Sing in Eichstätt nachweisen, ab 1692 wirkt er dort als Hofmaler, seit 1698 arbeitet er in München⁸²⁵ und wird Mitglied der Zunft, spätestens 1703 gehörte er zu dem Kreis der kurfürstlichen Münchener Hofkünstler. Sing war der Lehrer von Franz Josef Spiegler (1691 – 1756) und Franz Joseph Winter (1690 – 1756).⁸²⁶ Er starb 1729 in München.

Es wird angenommen, dass sich Sing nach der Lehre zwischen 1670 und 1678 in Italien, Rom und Venedig aufgehalten hat.⁸²⁷ Die Italienerfahrungen ziehen sich durch das ganze Werk Johann Caspar Sings. Neben Anleihen bei römischen Barockmalern sind es jene

⁸¹⁸ Haidl 1988 S. 56; S.61 wertet Stubers Malweise als der Entwicklung der süddeutschen Malerei entgegengesetzt. Volk 1970 S. 139: „Stuber war ein in vielen Dingen erfahrener und tüchtiger, aber nicht eben bedeutender Künstler, was sich besonders bei seinen größeren Figurenkompositionen zeigt“ und weiter S. 141 „Daneben arbeitete er (gemeint ist Stuber) als Freskomaler bei Hof und ... für verschiedene Kirchen. Jedoch war er hierin seinem Vetter Cosmas Damian Asam und Johann Baptist Zimmermann weit unterlegen.“

⁸¹⁹ Zu den dekorativen Arbeiten Stubers in Schleißheim s. Volk 1970 S. 142 ff; Haidl 1988 S. 84 ff.

⁸²⁰ Volk 1970 S. 145.

⁸²¹ Volk 1970 S. 140 f. sieht im Werk Stubers wenig Wandlung, im Wesentlichen behält dieser die einmal gefundene Darstellungsweise ohne große Abwandlung bei. Ebenso Haidl 1988 S. 64.

⁸²² Für Haidl 1988 S. 45 f ist Stuber ein besserer Zeichner als Freskant, der nicht die technischen Mittel besaß, seine Entwürfe im Fresko entsprechend umzusetzen.

⁸²³ Das Folgende, vor allem biographische Einzelheiten, stützt sich auf die Arbeit von Eva Seib 1993 S. 27 ff. Im Meisterbuch der Münchener Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser findet sich zu Sing folgender Eintrag: „Johann Caspar Süng, maler, dieser ist auch widerumb von der Zunft hinweckh, hat den hofschutz bekommen. Starb den 16. Februar 1729.“ Zitiert nach Liedke 1978 S. 41.

⁸²⁴ Erst mit der Dissertation von Eva Seib 1993 liegt eine systematische Beschäftigung mit Johann Caspar Sing und seiner Familie vor.

⁸²⁵ Die hohe Wertschätzung, die Sing zu seinen Lebzeiten genoss, zeigt sich auch darin, dass ihm 1698 bei der Aufnahme in die Münchener Malerzunft die Vorlage eines Probestückes erlassen wurde, Seib 1993 Teil I S. 32 und Anm.23.

⁸²⁶ München 1986 S. 263; Hamacher 1987 S.16.

⁸²⁷ Einzelheiten zu dem Italienaufenthalt bei Seib 1993 Teil I S. 28. Riether 2016 S. 264

Meister,⁸²⁸ die auch für seine Münchener Zeitgenossen der ersten und zweiten Malergeneration von Bedeutung waren, wie Rubens⁸²⁹ oder Johann Carl Loth,⁸³⁰ an denen er sich orientiert. Eine Besonderheit ist seine Vorliebe für die Bologneser Schule und hier vor allem Guido Reni, auf den er häufig zurückgreift.⁸³¹ Mit der Verpflichtung auf die Malerei Bolognas hat er einen Akzent gegen die Bevorzugung der römischen und venezianischen Richtung in der süddeutschen Hofkunst gesetzt.⁸³²

Da Sing nahezu ausschließlich Altarbilder malte, überschritten sich seine Auftraggeber, vorwiegend Klöster und Kirchen, mit denen Zimmermanns.⁸³³ Ein Vergleich der Arbeitsstellen unterstützt die Annahme, dass Zimmermann Werke Sings in Amberg (Jesuitenkolleg, 1711/13), Freising (Dom), Ingolstadt (Heilig Geist Kirche, 1697), Landshut (Hl. Geist Kirche, 1701; St. Martin 1703) und in Schussenried (Folien 55 a, 1717) gesehen haben könnte. Auch Sings Münchener Arbeiten, (Hofkirche St. Kajetan; Heilig Geistkirche, 1697) und die Nymphenburger Schlosskapelle („Hl. Hubertus“ 1715) legen es nahe, dass Zimmermann mit Sings Werk vertraut gewesen ist. Eine persönliche Begegnung der beiden Künstler deutet Oefe an, wonach sie sich, zusammen mit Franz Josef Spiegler, in Buxheim begegnet sein könnten.⁸³⁴

20.1. Die Zeichnungen Johann Caspar Sings.

Das gesicherte Zeichnungsmaterial umfasst frühe Ideenskizzen wie auch detaillierte Werkzeichnungen, wobei der größte Teil weit ausgeführte Gesamtentwürfe für Altarblätter umfasst. Detailskizzen und Studien fehlen.⁸³⁵ Die bereits angesprochenen Unterschiede in der Zeichentechnik – Deckweiß, farbige Papiere, der intensive Einsatz von Parallel – und Kreuzschraffuren – zeigen, dass Sing, wohl auf Grund seiner Italienerfahrungen, über eine breitere Palette an Zeichenmittel verfügte als Zimmermann. Dies sei ergänzt um seine Bevorzugung weichzeichnender Stifte, vor allem Bleigriffel und Rötél,⁸³⁶ wohl angeregt

⁸²⁸ Seib 1993 Teil I S. 42 f.

⁸²⁹ Seib 1993 Teil I S. 43 und Anm.13, Teil II Kat. Nr. A 20, Z 15.

⁸³⁰ Etwa in dem Hochaltarblatt „Hl. Nikolaus, das Jesuskind verehrend“ in der Stadtpfarrkirche Vilshofen, Seib 1993 Teil I S. 44, Teil II A 47, A 56. Seib 1993 Teil II Kat. Nr. A 9, A 28, A 46, A 54. Seib 1993 S. 43 erwähnt neben Rubens und Loth noch Corregio, Barocci, Maratta, Lanfranco, Rottmayr und Wolff. Seib 1993 Teil II Kat. Nr. A 9, A 28, A 46, A 54.

⁸³¹ Seib 1993 Teil I S. 29.

⁸³² Nach Seib 1993 S. 37, 41, 50 hat Sing die Kunst Bolognas nach Süddeutschland vermittelt.

⁸³³ Wenige Heiligenporträts und Vorlagen für Druckgraphiken, vor allem Thesenblätter, ergänzen das Gesamtwerk Sings. Historienbilder oder Dekorationsentwürfe wie auch Decken- oder Wandgemälde sind von ihm nicht bekannt, Seib 1993 Teil I S. 37 f. Es gibt von Sing nur einen einzigen Entwurf für ein Decken- oder Wandbild, den sein Schüler F. J. Spiegler für ein Deckenbild in der Prälatur des Klosters Salem (1725/30) verwendete, SGSM Inv. Nr. 30095; Seib 1993 Teil II Z 13; Hamacher 1987 Kat. Nr.148. Hamacher 1987 S. 15 f stellt fest, dass Sing sich auch mit illusionistischer Malerei beschäftigt hat und untersichtige Malerei beherrschte; das vorhandene Entwurfsmaterial reicht nicht aus, ihn als einen gestandenen Freskanten auszuweisen, zumal ihm bisher keine Fresken zugewiesen werden konnten.

⁸³⁴ Oefe 5, Bd. V, fol. 363: „Buxheimy in cartusia dessen closterküch der hiesige zimermann gemalt ...und das übrige ist von spiegler, so zu riedlingen wohnt, er war hier beim Sing, hat vihl in Ottebeuern gemahlt.“ Seib 1993 Teil II S. 96, die zumindest für Serie der Apostelköpfe Sings Autorenschaft in Frage stellt.

⁸³⁵ Seib 1993 Teil I S. 52 ff.

⁸³⁶ Schon eine seiner frühesten Zeichnung führt Sing in Rötél aus (1682/83) Seib 1993 Teil II Z 2.

durch seine Begegnung mit Bologna, wo die Rötelseichnung durch Guercino⁸³⁷ und Dominichino gepflegt wurde. „Wie kein anderer seiner Münchener Kollegen“⁸³⁸ setzte Sing den Rötel ein, dessen weicher Strich ihm sehr feine Tonabstufungen ermöglichte, was seiner Neigung zu malerischen Effekten besonders entgegenkam. Mit Rötel hat Zimmermann nie gezeichnet, wie er überhaupt trocken abreibende Zeicheninstrumente vor allem für Vorskizzen (eine Ausnahme bildet Kat. Nr. 29 recto) offenbar nur sehr wenig nutzte. Riether⁸³⁹ weist darauf hin, dass Sing seine Rötelseichnungen häufig abklatschte, damit eine seitenverkehrte Kopie erhielt. Weiter entwickelte Sing eine Mischtechnik, indem er Stift, Feder und Pinsel kombinierte, dies in Verbindung mit farbigen Papieren, wodurch der graphische Charakter zugunsten einer malerischen Anmutung zurücktritt, eine Entwicklung, die ab dem frühen Verlauf des 18. Jahrhunderts sich zunehmend durchsetzt.⁸⁴⁰ Offenbar strebte er mit der Mischtechnik in der Zeichnung eine Annäherung an das zu erstellende Gemälde an (Folie 55 c, d).⁸⁴¹ Entsprechend stellt Seib fest: „Sings Zeichnungen wirken oft malerisch, doch lässt sich sein hauptsächliches Anliegen, die Form durch den Umriss zu erfassen und zu definieren, nie verleugnen.“⁸⁴² Hierin sind sich Zimmermann und Sing als Zeichner sehr nahe.

Der Bildaufbau in Sings Tafelbildern ähnelt dem Zimmermanns, was in der gemeinsamen Orientierung an einer konventionellen Konzeption von Altarbildern mit vertikalem Staffeln der Figuren und einem meist leeren, allenfalls mit nur wenigen Motiven besetzten Hintergrund begründet ist. Gemeinsam ist beiden das Herausheben großer Figuren im szenischen Kontext, mit denen das Bildthema angesprochen und das inhaltlich Wesentliche der Bildidee verkörpert wird. Allerdings hat die für die bologneser Malerei charakteristische große Einzelfigur vor dunklem, gegenstandslosem Hintergrund und Sings Nähe zu Guido Reni⁸⁴³ bei Zimmermann keinen Widerhall gefunden. Die überschwängliche, in die Höhe gedrehte Körperführung, die sehnsuchtsvollen, himmelwärts gerichteten Blicke, die teilweise ekstatische Gestik, das hat Zimmermann, dessen eher statische Gewandfigur zu einer ruhigen Körpersprache neigt, nicht berührt. Auch „die sich s – förmig nach oben bewegende Gruppenkomposition,“⁸⁴⁴ hat Zimmermann weder in den Fresken noch in den Zeichnungen übernommen. Schon in Zimmermanns jungen Jahren hatte der Einfluss Guido Renis mit dessen Tode bereits seinen Höhepunkt überschritten.

Johann Caspar Sings Beschränkung auf die sakrale Tafelmalerei ließ ihn gegenüber seinen freskierenden Zeitgenossen mit ihrem Siegeszug in der Münchner Malerei des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts in den Hintergrund treten. Für den Freskant Zimmermann bedeutete dies, dass er von Sing keine Anregungen zur Bewältigung der großflächigen Wandmalerei hatte erfahren können.⁸⁴⁵ Auch auf den Tafelbildmaler

⁸³⁷ Sing hat auch auf Motive Guercinos zurückgegriffen, s. Seib 1993 Teil II A 9. „Tobias mit dem Erzengel Raffael“ Eichstätt Refektorium des ehem. Jesuitenkollegs, 1687.

⁸³⁸ Riether 2016 S. 264.

⁸³⁹ Riether 2016 S. 264.

⁸⁴⁰ Hamacher 1987 S. 216 und Anm. 435. Busch 1967 S. 10.

⁸⁴¹ Riether 2016 S. 267 Kat. Nr. 112.

⁸⁴² Seib 1993 Teil I S. 53.

⁸⁴³ Seib 1993 Teil I S.41 ff. Eine wichtige Anregung war auch Carlo Cignani's Altarbild für die Hofkirche St. Kajetan (1674), Cignani (1628 - 1719) war Bologneser.

⁸⁴⁴ Seib 1993 Teil II S. 31.

⁸⁴⁵ Auch seinen Schülern Spiegler (1691 - 1757) und Johann Hiebel (1681 – 1755) - dieser hatte zuvor bei Johann Sichelbein in Wangen/Allgäu gelernt - die beide Freskanten wurden, dürfte Sing nur wenig über Freskomalerei vermittelt haben.

Zimmermann hat Sing nicht gewirkt. Über die spätbarocke Bildauffassung Sings war die neue Zeit hinweggegangen.

21. Cosmas Damian Asam (1686 -1739) (Folie 56 a - h).⁸⁴⁶

Georg Asam gehörte der vorangehenden Freskantengeneration an, sein Sohn Cosmas Damian war ein Generationsgenosse Johann Baptist Zimmermanns. Cosmas Damian arbeitete bis zu seinem 25. Lebensjahr mit dem Vater zusammen, ging 1711 (genaues Datum unbekannt) nach Italien und kehrte erst 1713/14 nach München zurück. Die gemeinsam mit dem Vater ausgeführten frühen Arbeiten Cosmas Damian Asams befinden sich vor allem in der Oberpfalz, einer Region, in die Zimmermann erst später gelangte (Amberg 1718/20). Die getrennt verlaufenden Berufswege lassen nicht die Möglichkeit einer künstlerischen Auseinandersetzung in diesem frühen Schaffensabschnitt erkennen.

Verglichen etwa mit den meisten seiner Münchener Künstlerkollegen hatte Zimmermann offenbar nur wenige berufliche Berührungspunkte mit Cosmas Damian Asam. Erst spät hat er mit ihm zusammengearbeitet, nämlich im Neuen Schloß Schleißheim (1723/24) bei der einzigen zeitgleichen Arbeit in der südlichen Antecamera und im Treppenhaus.⁸⁴⁷ Im Fall der Neuausstattung von St. Jakob am Anger in München⁸⁴⁸ hatten die Klarissinnen zunächst die Brüder Asam für einen Auftrag in Erwägung gezogen. Als deren Pläne ihnen jedoch zu teuer erschienen, beauftragten sie Zimmermann mit der Aufgabe.⁸⁴⁹ Wir können vermuten, dass Zimmermann zumindest teilweise die Pläne der Asams kannte. Neben Schleißheim dürfte Zimmermann auch die Werke Cosmas Damian Asams in Münchener Kirchen gekannt haben, wie zum Beispiel die Dreifaltigkeitskirche (1715), Asams erstes Werk nach der Rückkehr aus Italien, die Heilig – Geist Kirche (1726), die Deckenfresken in St. Anna im Lehel (1729), die Johann Nepomuk Kirche (1735), in Freising die Arbeiten im Dom (1723), in Regensburg St. Emmeram (1733), möglicherweise auch die Chor – (1722/23) und Langhausfresken (1731/32) in der ehem. Zisterzienser Klosterkirche Fürstenfeld. An die flache Decke mit Asams Fresko in der Kongregationssaalkirche Maria de Victoria (1734) in Ingolstadt wird sich Zimmermann erinnert haben, als er eine vergleichbare Aufgabe in Prien (1738/40)⁸⁵⁰ zu bewältigen hatte, zumal er kurz vorher in Ingolstadt in dem ehem. Augustiner – Eremitenklster 1738 gearbeitet hatte. Auch bei Zimmermanns Stuckarbeiten in der Ahnengalerie in Nymphenburg sieht Christina Thon einen Rückgriff auf Motive Asams in Schloß Schleißheim.⁸⁵¹ Für das große Deckenfresko in Steinhausen könnte Zimmermann neben Amigoni auch einzelne Anregungen aus Cosmas Damians

⁸⁴⁶ Zur Biographie Cosmas Damian Asams s. Rupprecht 1986 S. 12 ff.

⁸⁴⁷ Bauer 1985 S. 18, 140; Thon 1977 S. 73 und Kat. 28 vermutet eine mögliche Abstimmung zwischen Asam und Zimmermann in der Stuckdekoration und den Grisaillemalereien in der südlichen Antecamera. Quellen zu Zimmermanns Arbeit in Schleißheim s. Thon 1977 Anm.355.

⁸⁴⁸ Einzelheiten bei Thon 1977 S. 179 f; Bauer 1985 S. 23 f; der Briefwechsel Egid Quirin Asams mit seinem Bruder auszugsweise bei Thon 1977 Anm.675 - 679.

⁸⁴⁹ Insgesamt wurden mit Zimmermann drei Verträge abgeschlossen, und zwar am 2. Mai 1737; am 28. Juni 1737 und am 26. Februar 1738, Einzelheiten bei Thon 1977 Anm. 680 - 682. In St. Jakob am Anger arbeitete Joseph Zitter (1712 - um 1760), für Zimmermann. Zitter war Schüler Alessandro Galli-Bibienas in Mannheim gewesen und hatte zuvor bei Nikolaus Stuber und Bergmüller und in der Werkstatt Cosmas Damian Asams gearbeitet, s. Bauer 1985 S. 25. Weigmann 1908.

⁸⁵⁰ Thon 1977 S. 178, dort und Anm.671; Einzelheiten zu der Pfarrkirche in Prien s. CBD Bd. 12 Teil II S. 400 - 410.

⁸⁵¹ Thon 1977 S. 95 und Kat. Nr. 44.

Fresko in Aldersbach (1720/21) bezogen haben.⁸⁵² Und für den Altarbauer Zimmermann war der Doppelaltar der Asams in der Münchener Johann Nepomuk Kirche sicher eine Vorlage für seine Aufgabe in Andechs (Kat. Nr. 50).

Weder Richter noch Bauer sehen einen Einfluss Cosmas Damians auf Zimmermann. „Von Cosmas Damian Asam und seinem illusionistischen System war Zimmermann am wenigsten beeindruckt.“⁸⁵³ Verglichen mit Asam, der etwa in Weingarten alle Möglichkeiten der Perspektive und Architektur ausspielte,⁸⁵⁴ wirken Zimmermanns perspektivische Konstruktionen eher einfach. Cosmas Damian Asam hat zwar seine anfängliche Orientierung an dem Quadraturasystem Andrea Pozzos in illusionistische Lösungen gewandelt, in denen die Fortsetzung des realen Raumes in der Malerei gemildert oder gar entkoppelt wurde.⁸⁵⁵ Dennoch spielt bei ihm die Architektur als Gliederungselement eine wesentlich bedeutendere Rolle als bei Zimmermann, der Architektur in den meisten Fällen als szenisch ergänzende Staffage auffasst. Seit Steinhausen (1730) war es der Landschaftstreifen, der terrestrische Rundhorizont, der für seinen Bildaufbau bestimmend wird⁸⁵⁶ und der sich bei Asam nur selten findet.

War Asams Figurenauffassung mit gebauschten Gewändern und ausladenden Gesten vor allem durch Carlo Maratta geprägt, der für Vater Georg und Sohn Cosmas Damian zeitlebens von nachhaltiger Bedeutung war,⁸⁵⁷ deutet sich bei Zimmermann, der Maratta im Formengut Georg Asams begegnet war, mit der Zurücknahme der dramatischen Gestik, einer moderaten Gewandbewegung und der Konzentration auf wenige Personen ein Wandel in der rhetorischen Ansprache des Betrachters. Hierin liegt Bauers Wertung der Reaktion Zimmermanns auf die Malerei Asams begründet: „Der vierzigjährige Zimmermann, der über die Grenzen Süddeutschlands wohl nie hinausgekommen war, spürte während seiner Schleißheimer Arbeiten mit der ihm eigenen Sensibilität die barocken und aus seiner Sicht unmodernen Züge dieser Asamschen Kunst.“⁸⁵⁸ Obwohl Zimmermann der Ältere war, hatte er sich der Entwicklung der Deckenmalerei schneller angepasst. Bushart⁸⁵⁹ erwägt gar, ob nicht „die zunehmende Durchleuchtung der Farbigkeit, das Überwiegen der Helligkeits – über die Buntwerte, die reichen Changements und großzügigere Flächenbehandlungen in Asams Fresken seit 1730 als eine Reaktion auf die Vorzüge der Malerei Amigonis und Zimmermanns zu betrachten seien.“

21.1 Die Zeichnungen Cosmas Damian Asams. (1686 - 1739) (Folien 56 a - h).

Gehen Cosmas Damian Asam und Zimmermann in der Freskomalerei des Öfteren verschiedene Wege, wenden sich doch beide der bis in das zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts für Freskoentwürfe ungebräuchlichen reinen Pinselzeichnung zu. Für Zimmermann fiel die verstärkte Nutzung des Pinsels offenbar mit der Aufnahme seiner

⁸⁵² Thon 1977 Anm. 577 und 581.

⁸⁵³ Richter 1984 S. 108 f; Bauer 1985 S. 67.

⁸⁵⁴ S. hierzu Büttner 2001 S. 108 ff.

⁸⁵⁵ Rupprecht 1986 S. 12.

⁸⁵⁶ Zur Entwicklung des umlaufenden Landschaftstreifens in Italien s. Büttner 2006 S. 128.

⁸⁵⁷ Trottman 1986 S. 36. Bezeichnend dafür ist zum Beispiel die Figurenstudien „Schreitender König“ und „Kniender Apostel“ s. Trottman 1986 S. 112 f und Abb. 182, 183.

⁸⁵⁸ Bauer 1985 S. 67.

⁸⁵⁹ Bushart 1986 S. 90.

Tätigkeit für den kurfürstlichen Hof (1720) zusammen.⁸⁶⁰ Bei Cosmas Damian Asam ist spätestens Mitte der zwanziger Jahre eine ähnliche Entwicklung zu beobachten. Seine Entwürfe „tragen mehr als in der vorangegangenen Epoche (gemeint sind die Entwürfe, die in der Tradition der römischen Zeit stehen) einen skizzenhaften Charakter, zeichnen sich aber durch eine äußerst schwungvolle und elegante Linienführung aus...Wie bei den Freisinger Entwürfen (Folie 56 c) ist auch hier die Formmodellierung vor allem dem Pinsel überlassen, der sehr zügig und eigenwillig über die lineare Vorzeichnung hinweggeht.“⁸⁶¹

Asams malerische Auffassung bestimmt die großzügige, schwunghafte Pinselhandhabung, die in seinen späteren Jahren bis an die Grenze zur figuralen Auflösung führt, teilweise ohne oder kaum erkennbarer Strukturierung von Feder oder Bleigriffel (Folie 56 d - f), ein Schritt, den Zimmermann nicht, zumindest nicht in diesem Ausmaß vollzogen hat. Vergleicht man die Zeichnungen beider Meister wird deutlich, dass sich Gemeinsames allenfalls auf einzelne Aspekte der Zeichentechnik wie der bevorzugte Gebrauch des Pinsels oder Vermeiden von Schraffuren beschränkt. Was bereits bei den Fresken auffiel, wird beim Betrachten vor allem der für den reiferen Cosmas Damian charakteristischen Zeichnungen im Vergleich mit jenen Zimmermanns bestätigt: auf Zimmermann hat Cosmas Damian Asam auch als Zeichner nicht gewirkt.

22. Jacopo Amigoni (1682 -1752) (Folie 51 a - h).

Bisher haben wir uns auf den Kreis der Künstler, die mit Zimmermann durch regionale Abstammung (Oberbayern und Schwaben) oder als Hofkünstler verbunden waren, konzentriert. Über diesen Kreis hinaus war es vor allem Jacopo Amigoni, dem er persönlich begegnet ist, mit dem er zusammengearbeitet hat und der für ihn noch eine besondere Rolle spielen sollte.

In der Wissenschaft⁸⁶² wird immer wieder auf den Einfluss Jacopo Amigonis auf die Malerei Zimmermanns verwiesen, was allein schon der Umstand nahelegen könnte, dass es auf Grund gemeinsamer, gleichzeitiger Arbeitsstellen zu häufigen persönlichen Begegnungen gekommen ist. Mit Amigoni sollte sich für Zimmermann eine unmittelbare Berührung mit der Kunst Italiens, vor allem der spätbarocken Malerei Venedigs eröffnen.⁸⁶³ Trotz neapolitanischer und teilweise römischer Bezüge war Venedig die Kunstheimat Amigonis, wo er 1711 und 1742 in den Listen der Malerzunft geführt wurde.⁸⁶⁴ Als sein Lehrer wird Antonio Bellucci vermutet, seine entscheidenden Anregungen erhielt er jedoch von einem

⁸⁶⁰ Röhlig 1949 (1) S. 49 „Die überraschend tiefgreifende Umformung, die der Stil Zimmermanns zwischen den Werken der Frühperiode und diesen ersten der zweiten Stilphase erfährt, ist erklärbar aus der Begegnung Zimmermanns mit neuen künstlerischen Kräften, die durch seine Tätigkeit in dem Kunstzentrum der Residenzstadt München und in besonderem am Münchener Hof herbeigeführt wurde....“

⁸⁶¹ Trottmann 1986 S. 103 und Abb. 162 , 164.

⁸⁶² Holler 1986 S. 117; Röhlig 1949 (1) S. 72 ff; Bauer 1985 S. 17 und S. 66: „Obwohl es schwerfällt, direkte Übernahmen einzelner Motive festzustellen, so wurde in der Gesamtheit der Einfluss eines venezianischen Malers auf Zimmermann entscheidend: Amigoni.“ S. auch Sauermost 1979 S. 85: „...und kommt zur gleichen Zeit unter dem Einfluss Jacopo Amigonis zur Ausprägung seiner charakteristischen Freskenkomposition mit ihrem parkartigen Landschaftsraum. Diese These dürfte zumindest tendenziell das Richtige treffen.“

⁸⁶³ Bushart 1968(2) S. 393 betrachtet Zimmermanns Malstil zeitlebens über Jacopo Amigoni der venezianischen Tradition verpflichtet.

⁸⁶⁴ Feulner 1929 S. 157 bezeichnet Amigoni als den Vermittler zwischen dem venezianischen Barock und dem französischen Rokoko.

der wichtigsten Vertreter der venezianischen Rokokomalerei, Sebastiano Ricci (1659 - 1734), später von Giovanni Antonio Pellegrini (1675 - 1741) und Antonio Zanchi (1631 - 1722).⁸⁶⁵

Nach München kam Amigoni wohl 1715, wo er sich mit einem Altarblatt „Christus erscheint Maria“ für die Frauenkirche einführte.⁸⁶⁶ Als er im Jahre 1719 in Ottobeuren⁸⁶⁷ mit seinem ersten Deckengemälde „Herakles als Begleiter der Seele auf den Pfad der Tugend“ an der Decke des Vorplatzes der Bibliothek begann,⁸⁶⁸ hatte Zimmermann seine Stuckarbeiten in der Sommer- und Winterabtei bereits beendet, darunter auch das spätere Malfeld für Amigoni, und begann mit den aufwändigen Arbeiten im Kreuzgang des Gasttraktes, die sich von 1719 bis 1722 hinzogen.⁸⁶⁹ Etwa gleichzeitig (1719/20) entstand in der Badenburg das einzige Deckenfresko, das Amigoni in Nymphenburg geschaffen hat,⁸⁷⁰ während zur gleichen Zeit Zimmermann dort das Appartement des Kurfürsten stuckierte.⁸⁷¹ Die Zusammenarbeit dürfte sich ab 1720 in der Ausgestaltung des Schlosses Schleissheim⁸⁷² und 1724/25 im Münchener Preysing Palais vertieft haben,⁸⁷³ beide Male in der bisher schon praktizierten Arbeitsteilung.⁸⁷⁴

Auf den gemeinsamen Arbeitsstellen bot sich Zimmermann die Möglichkeit, Amigonis Malweise, vermutlich auch dessen Entwurfszeichnungen genauer kennenzulernen. Für die Ausgestaltung des Preysing Palais sind mehrere Entwürfe Zimmermanns wie auch

⁸⁶⁵ Holler 1986 S. 34 ff und 117 sieht darüber hinaus eine ganze Reihe von Meistern, von denen sich Amigoni anregen ließ und auf deren Arbeiten er aufbaute, wie Giulio Romano, Luca Giordano, Antonio Bellucci, Antonio Balestra, Sebastiano Ricci, Francesco Trevisani, Antonio Pelegrini. Sind es vornehmlich die Maler, die die spätbarocke venezianische Malerei formten, so kommen mit Pietro da Cortona und Carlo Maratta auch noch römische und mit Solimena neapolitanische Elemente in die Malerei Amigonis.

⁸⁶⁶ Zu Einzelheiten des Gemäldes und den frühesten Werken s. Holler 1986 S. 117 f; Kultzen 1979 S. 20. Das Bild ist heute in der Klosterkirche auf Frauenchiemsee. Die von Amigoni gemalte Predella ist im Diözesanmuseum Freising.

⁸⁶⁷ Allgemein zu Amigoni in Ottobeuren s. Holler 1986 S. 80 f.

⁸⁶⁸ Thon 1977 S. 17; Schmid 1900 S. 65; Holler 1986 S. 80 insgesamt arbeitete Amigoni acht Jahre in Ottobeuren von 1719-1728, allerdings mit einer sechsjährigen Unterbrechung von 1719-1725.

⁸⁶⁹ Thon 1977 S. 298-302 sowie S. 355-360 mit Exkurs, Kommentar zu dem Zyklus im Kreuzgang des Gasttraktes in Ottobeuren, S. 294 Nr. 15; Bauer 1985 S. 309.

⁸⁷⁰ Hager 1955 S. 19. Zimmermann arbeitete ab 1726 erstmalig in Schloß Nymphenburg. Hager 1955 S. 21 und Anm.35. Zimmermann stuckierte im „Schlafzimmer“, in der „Antecamera“ und im „Churfürstlichen Cabinett“ CBD Bd. 3 Teil II S. 410 ff. Schon 1716, noch bevor Zimmermann in den Hofdienst trat, malte Amigoni im Hauptbau des Schlosses Nymphenburg die Supraporten mit den vier Jahreszeiten und Putten im nördlichen Vorzimmer.

⁸⁷¹ Hager S. 36. Das Fresko versinnbildlicht mit dem Motiv des aufbrechenden Tages die Spende des Wassers an die Menschen. Bauer 1985 S. 311; Thon 1977 S. 306 Nr. 32.

⁸⁷² Holler 1986 S. 119 Amigonis Tätigkeit beginnt 1721 / 22 mit dem Fresko im „Weißen Saal“, später in einer zweiten Stilphase kommt der „Viktoriensaal“ und die Appartements hinzu; Thon 1977 S. 303 Nr. 27. Zu den Arbeiten Zimmermanns in Schleißheim s. Thon 1977 S. 302 Nr. 26 ff mit weiterer Literatur.

⁸⁷³ Zum Preysing Palais Vits 1973; Bauer 1985 S. 152 und 312; Thon 1977 S. 74 - 82, Anm. 318 und Kat. Nr. 35; Holler 1986 S. 248 f.; Vits 1973 S. 69.

⁸⁷⁴ Bauer 1985 S. 152 und 312; Thon 1977 Anm.318. Im Preysing Palais übernahm Zimmermann auch die Ausmalung der Hauskapelle. Später ist er in der Benediktbeurener Basilika Amigoni auch als Tafelmaler begegnet, der dort in der Anastasia Kapelle drei Altargemälde (1726) erstellt hatte. CBD Bd. 2 S. 64 ff. Mit Unterbrechungen weilte Amigoni bis in der zweiten Hälfte des Jahres 1729 in Deutschland, das er im selben Jahr endgültig verließ.

Amigonis archivalisch gesichert. Effner hatte dem Bauherrn, dem Grafen Preysing, in einem Brief mehrere Zeichnungen beider Künstler zugesandt, wobei nicht mehr entschieden werden kann, ob es sich um konkurrierende Entwürfe oder um einander ergänzende Dekorationsvorschläge handelte.⁸⁷⁵ Es ist sicher nicht abwegig, anzunehmen, dass die beiden Künstler die jeweiligen Entwürfe des anderen kannten, wie überhaupt die Beziehung zwischen ihnen freundschaftlich und von gegenseitiger Anerkennung geprägt gewesen zu sein scheint.⁸⁷⁶

22.1. Amigonis Bildaufbau.

Die wohl wichtigste Anregung,⁸⁷⁷ die Amigoni Zimmermann vermittelt hat,⁸⁷⁸ war die Entwicklung der Landschaft bis hin zu einer terrestrischen Rundbebauung, eine „lockere, nicht deckenfüllende Komposition“,⁸⁷⁹ mit einer Reduzierung der Besetzung des Bildraumes (Folie 7). Zeichnungen wie „Gründung von Prémontre am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort“ (Kat. Nr. 32) oder „Petrus als Patron der Stadt und des Erdkreises“ (Kat. Nr. 27) und Fresken wie in Berg am Laim (Folie 14 a) und Schäftlarn belegen, dass Zimmermann auf Amigonis Bildaufbau bis in seine späteste Schaffenszeit immer wieder zurückgegriffen hat, wie auch auf Palmen oder Orientalen (Folie 52 b), die Zimmermann allerdings nicht nur bei Amigoni finden konnte. Auch mit den im Vordergrund postierten Figuren oder vereinzelter Figurengruppen, hinter denen sich der Hintergrund mit allenfalls geringer Raumbtiefe⁸⁸⁰ folienhaft spannt, orientierte sich Johann Baptist an Amigonis Konzept.

22.2. Die Zeichnungen Jacopo Amigonis.

In diesen frühen Freskoarbeiten hatte Amigoni seine Figuren noch klar mit einem festen Strich umrissen.⁸⁸¹ Aber schon in den beiden Kapellen und deren Vorhallen in Ottobeuren und im Viktorienaal des Obergeschosses und den Appartements in Schloß Schleißheim⁸⁸² gibt er die Betonung der Linie zugunsten einer weicheren, verunklarenden Malweise ohne

⁸⁷⁵ Thon 1977 S. 74 - 82 sowie Anm.322 - 326; s. Zeichnung Kat. Nr. 21 Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin. Holler 1986 S. 271 f Anhang 2 und 3 mit dem Wortlaut des Briefes

⁸⁷⁶ Bauer 1985 S. 18 und S. 66; Schmid 1900 S. 65. Über das persönliche Verhältnis zwischen Amigoni und Zimmermann s. Thon 1977 S. 17 f unter Bezugnahme auf einen Brief Effners an den Grafen Preysing aus dem Jahre 1725. Thon nimmt an, dass die Aufmerksamkeit Effners auf Zimmermann auf Amigoni zurückgeht und dass es Amigoni war, der Zimmermann an den bayerischen Hof empfahl (Thon 1977 a.a.O. und Anm.40, 41).

⁸⁷⁷ Zu dem Folgenden s. Stalla 1988 S. 150.

⁸⁷⁸ Nicht nur Zimmermann auch andere süddeutsche Meister haben Stilelement und Motive von Amigoni übernommen, wie zum Beispiel Matthäus Günther, Augsburg 1988 S. 150 f.

⁸⁷⁹ Holler 2008 S. 117 ff.

⁸⁸⁰ Bauer 1985 S. 66 und zum Folgenden; s. a. Thon 1977 S. 202: „...die Fresken Zimmermanns beginnen sich unter dem Einfluss Amigonis in einen Landschaftsraum oder in ein Stück Himmel zu verwandeln.“

⁸⁸¹ Holler 1986 S. 36 u. S. 84 „Die Einzelfiguren sind sehr groß im Vergleich zum umgebenden Himmelsraum. Ihre runden Umrissformen sind klar gezeichnet und zeigen noch nicht die später für Amigoni typischen, verschwommenen Konturen.“ Stalla 1988 S. 150 spricht von einer „zeichnerischen Konturierung“.

⁸⁸² Amigoni schuf 1722 das Deckenfresko „Kampf des Aeneas mit dem Turnus“ und zwischen 1723 und 1725 im Viktorienaal das Deckenfresko „Dido empfängt Aeneas“. Amtlicher Führer Schleißheim 2009 S. 96 und S. 99.

konturierende Linearität auf.⁸⁸³ Da Zimmermann die Arbeiten Amigonis in Ottobeuren und München kannte, dürfte ihm Amigonis Entwicklung von einer die Linien betonenden Formerfassung hin zu einer malerischen „Konturlosigkeit“⁸⁸⁴ nicht entgangen sein. Die Stilentwicklung Amigonis entspricht der traditionellen Dominanz der flächigen Farbigkeit gegenüber der linearen Disziplinierung, die die graphische Struktur in der venezianischen Zeichnung zurücktreten lässt. Dies ist nicht eine Eigenart, die sich ausschließlich bei Amigoni findet.⁸⁸⁵

Weder in seinen Zeichnungen noch in den Ölskizzen nähert sich Zimmermann der malerischen Unbestimmtheit der Form Amigonis, vielmehr grenzt er sich mit der Betonung der Linie klar von ihm ab,⁸⁸⁶ wie die Zeichnung der Gewänder z. B. in der Petrusfolge für die Hochwände von St. Peter München (Kat. Nr. 19 - 26) verdeutlicht. Indem er in den Entwürfen eine Verbindung von malerischen und linearen Aspekten vereinte, fand Zimmermann eine Lösung, die der Struktur im Fresko eher entsprach als die zum Teil sehr malerische Auffassung Amigonis. Es mag Zufall sein, dass Zimmermann bis in die Mitte der 1720iger Jahre die Federlinie bevorzugte (Kat. Nr. 3, 1724) und die Entwicklung hin zum Pinsel zeitlich nahe mit der Begegnung mit Amigoni in Schleißheim zusammenfällt, wo er dessen lockere, venezianische Pinseltechnik erstmals sah.

Mag auch, wie Holler ausführt,⁸⁸⁷ eine mögliche, stilprägende Wirkung Amigonis in dem allgemeinen, breiten Einfluss der italienischen Malerei in Süddeutschland aufgegangen sein und seine klein dimensionierte Wandmalerei nicht die nachhaltige Resonanz erreicht haben wie die großformatigen Deckengemälden etwa Carlo Diego Carlones,⁸⁸⁸ bleibt er doch für Zimmermann der italienische Maler, der ihm mit dem umlaufenden Landschaftsstreifen, der weiten Himmelsspanne, dem Zurückdrängen der Architektur, der lockeren

⁸⁸³ Holler 1986 S. 120: „...Amigoni entfernt sich dabei auch von der Umriss- und konturenbetonten Malweise der Frühzeit, bei der das Verhältnis von Licht und Schatten noch ein wichtiges Mittel der Bildregie war, zugunsten einer weicheren, durchweg lichterem Behandlung.“ Voss 1918 S. 154 stellt „eine gewisse Unbestimmtheit des Konturs fest, zu der sich manchmal bis zu manierierter Weichlichkeit gesteigerte Blässe des Kolorits gesellt.“ und sieht in der „Konturlosigkeit“ und „Flauheit“ Amigonis ... eine neuartige, für das Werden des Rokoko bedeutsame Form der Anschauung.

⁸⁸⁴ Voss 1918 S.153 spricht von einem „zart ondulierten Umriss.“

⁸⁸⁵ Zum Folgenden Holler S.62 ff. Wir kennen diese Merkmale auch von Amigonis venezianischen Zeitgenossen wie Sebastiano Ricci (1659 - 1734), Gaspare Diziani (1689 - 1767), Antonio Zanchi (1631 - 1722) oder Giovanni Antonio Pellegrini (1675 - 1741).

⁸⁸⁶ Richter 1984 S. 111: „Weiterhin ist zu beobachten, dass Amigoni nicht wie Zimmermann Umrisslinien bei seinen Figuren verwendet. So kommt Amigoni lediglich in Bezug auf Farbigkeit für eine Beeinflussung Zimmermanns in Betracht.“

⁸⁸⁷ Holler 1986 S. 65. Anders Pallucchini 1956 S. 110 hält Amigonis Einfluss auf die süddeutsche Malerei für größer als den Gianbatista Tiepolos: „De la Bavière au Palatinat, les vaste décoration d'Amigoni et les oeuvres de Pellegrini ne restèrent pas lettre morte....Je dirais que les élément dicriminatoire du rokoko viennois, à la fois piquant et âpre, dérive-chez les décorateurs bavarois qui se répandirent de l'Alto Adige à la Bohème et à la Silésie-d'un substrat de culture amigonienne, provenant des grands exemples de Schleissheim et d'Ottobeuren...En un certain sens, Amigoni eut beaucoup plus d'importance, pour la peinture décorative baroque de l'Allemagne méridionale, que Giambatista Tiepolo, qui arriva à Würzburg alors que cette peinture avait déjà donné le meilleur de son expression décorative et illusioniste.“ anders dagegen Holler 1986 S. 121.

⁸⁸⁸ Holler 1986 S. 129: „Zum Beispiel kam Carlo Innocenzo Carlone mit seinen großen, vielfigurigen Deckenbildern dem süddeutschen Empfinden näher als der auf die „kleine Form“ ausgerichtete Amigoni.“

Kompositionsweise und der Hellfarbigkeit wesentliche Impulse für seine weitere künstlerische Entwicklung vermittelt hat.

23. Schlussbetrachtung und Ausblick

Bei Berücksichtigung aller stilistischen Abweichungen und individuellen Eigentümlichkeiten einzelner Künstler⁸⁸⁹ hat Hamacher als gemeinsames Charakteristikum der Zeichnung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland – und was ergänzend angefügt werden kann: der Münchener Schule im Besonderen – das Bemühen um eine möglichst präzise Formbeschreibung festgestellt. Gleichmäßig abgestufte Lavierungstöne und Schraffuren dienen der plastischen Modellierung und definierten Form und Raum innerhalb der Konturen.⁸⁹⁰ Dies kann noch um Bildelemente ergänzt werden, die immer wieder in den Zeichnungen hervortreten, wie die Positionierung der Figuren, oft nebeneinander im Vordergrund gereiht, damit verbunden eine geringe Bildtiefe, schemenhafte Ausführung des Hintergrundes, das Hervorheben einer oder mehrerer großer Einzelfiguren als ein den Bildaufbau bestimmendes Hauptmotiv. Die klare Abgrenzung der Farbflächen im Fresko gegeneinander fand in der Zeichnung seinen Niederschlag in dem Gegensatz von formbeschreibender Linie und flächig angelegten Lavierens. Die zeichentechnische Anlage der Entwürfe war durch die handwerklich funktionale Ausrichtung der Zeichnung auf das Fresko, nämlich eine möglichst präzise Übertragung zu gewährleisten, weitgehend vorgegeben.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts führte der vermehrte Pinseleinsatz zu einer freieren Gestaltung der Zeichnungen in Süddeutschland, die von der Betonung einer linearen Formerfassung hin zu einem immer stärker malerischen, freien Formverständnis führte. Ein Blick auf die Zeichnungen Cosmas Damian Asam, Melchior Steidls oder Matthäus Günther bestätigt, dass je tiefer wir in das Jahrhundert fortschreiten die Kriterien, die für die Vorgängergeneration stilbildend waren, zunehmend an Verbindlichkeit verlieren. Eine nur skizzenhafte Ausführung brachte eine grundlegende Veränderung der Funktion der Zeichnung mit sich. Mit dem Zurückdrängen einer graphisch – linearen Auffassung wurde die skizzenhafte Anlage der Zeichnung das eigentliche Ziel, wurde zu einer in sich vollendeten künstlerischen Leistung. Die Zeichnung im Rahmen des Entwurfsprozesses verselbständigt sich über das Stadium der prima idea hinaus, die zwar den Blick auf das zu erstellende Werk nicht aus dem Auge verliert, sich aber zu einer selbständigen künstlerischen Aktivität entwickelt, die von der disziplinierten Formstrenge des Freskos emanzipierte. Parallel zu dieser Entwicklung förderte das Aufkommen der Ölskizze die Tendenz zu malerischen, weniger linear bestimmten Lösungen. Dennoch gilt auch hier, je stärker sich die Entwürfe der Endfassung, der Grundlage der Übertragung näherten oder Teil des Vertrages waren, um so gefestigter wurde die Form.

Ein Vergleich der Zeichnungen Zimmermanns mit denen der wichtigsten Maler/Zeichner Münchens seiner Generation zeigt, dass Zimmermann diese Entwicklung nicht oder nur in einem sehr geringen Umfang mitmacht. Für ihn bleibt die Zeichnung konsequent an den Erfordernissen des Freskos ausgerichtet hat, wie der Verzicht auf Schraffuren und Deckweiß oder das Lavieren, das nie über die linearen Grenzen gezogen wird, sondern ganz auf die Strukturierung der Binnenform beschränkt war. Immer wieder können wir beobachten, wie er diese Grenzen auch im Fresko betont nachzieht und damit die

⁸⁸⁹ Hamacher 1987.S. 181 ff.

⁸⁹⁰ Hamacher 1987 S. 239

zeichnerische Grundanlage seines Freskierens erkennbar wird, wie es ähnlich auch bei Melchior Steidl (Folie 22 a) zu beobachten ist.

Mit dem vermehrten Einsatz farbiger Wasserfarben vollzog sich mit der malerischen Ausführung der Entwürfe eine Angleichung der Bildhauer – an die Malerzeichnung. Ignaz Günther und einige ihm stilistisch nahestehende Bildhauer wie Johann Baptist Straub fanden mit zum Teil farbig aquarellierten Entwürfen eine für den Bildhauer des späteren 18. Jahrhunderts angemessene Formsprache. Mit locker umreißender Linienführung und differenzierter, mehrfarbiger Lavierung erzielte Ignaz Günther einen malerischen Effekt, der den eigentlichen zeichnerischen Wandel gegenüber den Entwürfen vorangegangener Bildnergenerationen ausmachte (Folie 80) und sich Maler – und Bildhauerzeichnung weitestgehend in der malerischen Grundauffassung annäherten. Weniger in den Dekorationen – wohl aber bei seinen Altarentwürfen sehen wir, dass Zimmermann diese Entwicklung nicht entgangen war. Allerdings folgt er nur ansatzweise – ähnlich wie in den Entwürfen für Fresken – einem stärkeren Pinseleinsatz, sich im Wesentlichen auf Schattierungen beschränkend (Folie 78).

Schon mit seinen ersten Arbeiten etwa in Buxheim wird die Distanz zu der illusionistischen Architekturmalerei römischer Prägung deutlich, kommt ein Verzicht auf Quadraturamalerei und kompliziertere perspektivische Konstruktion zum Tragen. Entsprechend spielen Architekturelemente für Zimmermann in der Bildkonstruktion kaum eine Rolle, werden allenfalls als isolierte Bildgegenstände eingesetzt, die eine Örtlichkeit bestimmen oder den Bildinhalt verdeutlichen sollen. Umso stärker wird die Landschaft mit Rundhorizont und terrestrischem Streifen zu einem Charakteristikum seiner Werke.

Fragt man nach der Quelle, aus der Zimmermann diese Vorstellungen geschöpft hat, so führt uns der Weg zu dem Umstand, dass Zimmermann durch seine erste Ausbildung als Stuckator geprägt wurde. Stuckieren bildete immer den eigentlichen Schwerpunkt seiner beruflichen Tätigkeit. War mit der Quadraturakonstruktion oder davon abgeleiteten teils raffinierten Perspektivkonstruktionen Raumtiefe und illusionistische Überhöhung angestrebt, so musste das dem Stuckator widerstreben, war doch auf dem Stuckgrund mit seiner flächenbezogenen Beschränkung derartiges nicht darstellbar. Dagegen konnten, wie die Ottobeurener Reliefmedaillons (Folie 4) veranschaulichen, Landschaftselemente bis zu einer streifenhaften Ausdehnung sehr wohl in Stuck übernommen werden. Dem entspricht, dass Bildgegenstände wie Vasen, Postamente, Säulentrommeln etc., die der Stuckator immer wieder verwendete, auch in den Bildern und Zeichnungen isoliert eingesetzt werden. Und wie die Stuckdekorationen auf leeren Grund erhaben aufgebracht wurden, so wurden Figuren und Gegenstände in den Fresken auf einen meist blassblauen Grund aufgesetzt.

Neben diesen formalen Veränderungen erleben wir einen thematischen Wandel vor allem im Bereich der sakralen Kunst. Zimmermann war in seiner frühen Schaffenszeit überwiegend einem eher traditionellen katholischen Themenkreis verpflichtet, mit Heiligen und Märtyrern. Das himmlische Personal, zu dem Maria oder Heilige hinaufsteigen konnten, verlangte nach himmlischer Umgebung, Wolken oder eine in die Höhe entrückte Dreifaltigkeit. Mit dem Aufkommen von Landschaften mit Flüssen, Bergen, Bäumen breitete sich dort irdisches Leben aus. Schlachten (Schlacht von Lepanto, Konstantins Schlacht an der Milvische Brücke, etc.) Klostergründungen und Kirchenstiftungen und Erdteildarstellungen erscheinen zunehmend an Decken und Wänden der Kirchen. Und selbst Heilige und Märtyrer werden in diesseitige Umgebung gestellt.

In den Fresken der Wieskirche beschränken sich die Themen auf das Wirken Christi, wie es uns im Neuen Testament berichtet ist. Heilige oder Märtyrer erscheinen hier nicht als zentrale, handelnde Personen. Zimmermann, der er aus dem Bistum Augsburg kam, war wohl nicht entgangen, dass es dort neue, aufklärerische Einflüsse gab.⁸⁹¹ In der Wieskirche, in dem reinen Christuszyklus, mag ein Hinweis liegen, dass sich Zimmermann den Augsburger Einflüssen in seinen späteren Jahren nicht verschlossen hat.

⁸⁹¹ Im Einzelnen dazu grundlegend Dreyer 2017.

Katalog der Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns.

Vorbemerkungen.

Die Zeichnungen sind in drei Abschnitten aufgeführt:

- I) Gesicherte Zeichnungen,
- II) Zweifelhafte Arbeiten
- III) Abzuschreibende Entwürfe

Die Auflistung erfolgt, soweit möglich, in chronologischer Reihenfolge ihrer Entstehung. Dabei ergibt sich ein Gerüst aus recht präzise datierbaren Zeichnungen, in das die nur aus Quellen annähernd zeitlich bestimmbaren Blätter eingeordnet werden. Bei allen anderen Zeichnungen wurde nach stilistischen Kriterien versucht, sie zeitlich näher zu bestimmen.

Bei den Abmessungen steht Höhe vor Breite. Die Maße werden in Millimeter angegeben.

Die meisten Zeichnungen sind nicht signiert. Auf eine Signatur wird bei den einzelnen Zeichnungen eingegangen. Bei den von Zimmermann verwendeten Papieren handelt es sich in der ganz überwiegenden Zahl um rohweißes bis hell graues Bütten. Nur bei Abweichungen wird das Papier näher behandelt. Wasserzeichen werden beschrieben, allerdings konnte keines einer konkreten Papiermühle zugeordnet werden. Im Falle der Kriegsverluste wurde, sofern vorhanden, auf Anmerkungen von Röhlig zurückgegriffen.

Sammlungstempel sind bei den einzelnen Zeichnungen aufgeführt. Im Falle der Kriegsverluste konnte das Bestehen bzw. Fehlen von Sammlungstempeln mangels Quellen nicht mehr nachgewiesen werden.

Neben der Staatlichen Graphischen Sammlung München, die den größten Bestand an Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns besitzt, finden sich noch im Städelmuseum, Frankfurt am Main, mehrere Zeichnungen Zimmermanns, darunter vor allem der große Entwurf für den Andechser Doppelaltar (Kat. Nr. 50). Der Münchener Bestand kann im Wesentlichen auf zwei Sammlungen zurückgeführt werden.⁸⁹² Zum einen handelt es sich um die Sammlung eines anonymen Händlers oder Sammlers mit 1161 Blättern, die im Jahre 1822 in einer Auktion der Buch – und Antiquariatshandlung Ignaz Motzler in Freising (geb. vermutlich 1763, gest. 27. Oktober 1860) von dem damaligen Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Lorenz Hoffnass erworben wurde. Wie viele Zeichnungen Zimmermanns ursprünglich aus dem Antiquariat Ignaz Motzlers stammen, konnte nicht abschließend geklärt werden, zumal eine unbestimmte Zahl im Krieg verbrannt ist.⁸⁹³

Die zweite Sammlung geht auf den Sammler, Kunsthändler und Maler Felix Halm (1758 – 1810) zurück. Sein umfangreicher Bestand an süddeutschen, vor allem bayerischen Zeichnungen wurde von dem Industriellen Reichsrat Ritter Hugo von Maffei (1836 – 1921) übernommen, der 1889 die Sammlung an das Münchener Kabinett übergab. Daraus sind neben neunzehn Zeichnungen seines Sohnes Franz Michael Zimmermann (1709 – 1784)

⁸⁹² Zu der Sammlung Motzler Riether 2008 S. 135 ff, Einzelheiten zu der Sammlung Halm bzw. Maffei s. Riether 2004 S. 169 f, worauf das Folgende beruht.

⁸⁹³ Riether 2008 S. 136. Noch 1900 sprach Schmid S. 106 von einer sehr großen Zahl von Zeichnungen, „wodurch es möglich war, seine zeichnerische Entwicklung klar dazustellen.“

eine unbekannte Anzahl von Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns verloren gegangen.⁸⁹⁴ Soweit ersichtlich sind aus dem Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München durch Kriegseinwirkung insgesamt 13 Blätter verloren gegangen.

Ursula Röhlig führte in einem kleinen, gebundenen Heft mit dem Titel „Zeichnungen, die sich im Anfang des Krieges in der Graphischen Sammlung in München befanden“⁸⁹⁵ vierunddreißig Zeichnungen auf und machte allgemeine, knappe Angaben zu Größe, Zeichenmittel, Inventarnummern und Herkunft. Ein Teil der Zeichnungen wurde von ihr fotografiert und ist in dieser Arbeit durch Reproduktionen der Staatlichen Graphischen Sammlung München abgebildet. Bei den Zeichnungen, die seit dem Kriege als verschollen gelten, wurden die Angaben von Ursula Röhlig übernommen. Kriegsverluste werden mit (*) gekennzeichnet.

Sofern auf diesen Blättern alte Inventarnummern der Staatlichen Graphischen Sammlung München oder des Freisinger Antiquariats Motzler erkennbar sind oder von Röhlig vermerkt wurden, wurden sie mit den Einträgen in der alten Inventarliste der Staatlichen Graphischen Sammlung München verglichen.

Es ist sicher nicht unproblematisch, Zeichnungen allein auf Grund von Photographien oder Abbildungen in Büchern zu beurteilen. In den Fällen der im Krieg verlorenen Zeichnungen kann zumindest auf das Zeugnis von Ursula Röhlig und teilweise von Johann Baptist Schmid zurückgegriffen werden. Beide haben sich intensiv mit Zimmermanns Entwürfen beschäftigt. Ihr Zeugnis wird durch das stilistisch weitgehend einheitliche Erscheinungsbild der Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns unterstützt. So erscheint die hier vertretene Einordnung der verschollenen Werkzeichnungen vertretbar, auch ohne die Originale gesehen zu haben.

⁸⁹⁴ Riether 2004 S. 186.

⁸⁹⁵ Das Heft mit den Photographien ist im Literaturverzeichnis mit Röhlig 1949 (2) aufgeführt. Röhlig listet zwar 35 Nummern auf. Da „Jesus und der Hauptmann von Kapernaum. Heilung einer Besessenen“ (Kat. Nr. 32; Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 7074, alt 8196) zweimal (als Nr. 7 und 17) aufgeführt wird, ist die Gesamtzahl 34.

I) Gesicherte Zeichnungen

Nr. 1 Kirchenpatron St. Georg als Nothelfer 1720 (*).

Feder, blau laviert

Quadriert

Maße unbekannt

Signiert und datiert: Joh. Zimmerman F.V.ao. 1720

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. III. F. Bl.19

Die Zeichnung gilt seit dem letzten Krieg als verschollen. Alle Angaben sind aus Röhlig 1949 (2) Nr. 22 entnommen. Dort wird die Zeichnung als „Heiliger Michael in den Wolken sitzend über einer Gruppe von Kranken und Gebrechlichen, Feder. Blau laviert“ aufgeführt.

Auf einer Wolke ruhend wendet sich eine große männliche Figur, der Hl. Georg, einer Gruppe Hilfesuchender zu. Diese haben sich auf einer Sockelzone zusammengedrängt, die einem großen altarähnlichem Postament mit einer Vase, das den linken unteren Bildabschnitt begrenzt, vorgelagert ist. Eine Frau hält ein Kind im Arm, neben ihr, auf ein Kissen gestützt, liegt ein offenbar sicher Mann. Gegenüber blicken vier Personen, darunter ein auf einen Stock sich stützender, kniender Alter und ein Pestglöckchen läutender Knabe, Hilfe erbittend zu dem Heiligen auf. Hinter der Gruppe, nur teilweise sichtbar, in reiner Federzeichnung, streckt eine fallsüchtige Frau den weit ausgestreckten rechten Arm dem Heiligen entgegen,⁸⁹⁶ während eine männlichen Person sie festzuhalten versucht. Der Heilige mit Helm, in nur ansatzweise sichtbarer Rüstung und Mantel, zu seinen Füßen der tote Drache, darüber, nur mit Feder umrissen, ein sich über den Drachen beugender Engel. Mit seiner rechten Hand umfasst der hl. Georg eine Lanze mit Fahne, darauf das Georgkreuz, zu seiner Linken zwei Engel, mit Schwert, Schild und Märtyrerpalme. Das Schwert, Symbol des Martyriums des Heiligen, weist ihn zugleich als „miles christianus“ aus, dessen Enthauptung unter Diokletian in einem weiteren Fresko in der Kirche dargestellt ist.

Die Zeichnung ist am äußeren Rand teilweise mit einem kräftigen Strich eingefasst. Nach innen vorgelagert wiederholt eine weitere, dünne, die ganze Zeichnung umfahrende Linie die Rahmung. Am unteren Rand, zwischen den beiden Rahmenlinien, ist die Signatur erkennbar.

Die Werkzeichnung⁸⁹⁷ bereitet das Deckenfresko im Langhaus der Pfarrkuratienkirche in Oberndorf/Ebersberg vor,⁸⁹⁸ das im Rahmen der Umgestaltung des Innenraumes der

⁸⁹⁶ Die Figur der von einem Dämon besessenen Frau mit ihrer ungewöhnlichen Armhaltung erinnert an eine weibliche Figur Joseph Heintz d. Ä., die auf ein Vorbild in Tintorettos Bild „Die Anbetung des Goldenen Kalbes“ in S. Maria dell' Orto, Venedig zurückgeführt werden kann. Tintoretto verwendet die Figur in Santa Maria dell' Orto ein zweites Mal in „Tempelgang Mariens“, dort allerdings in Rückenansicht, Kat. Ausst. Augsburg 1987 Kat. Nr. 23.

⁸⁹⁷ Die Zeichnung wurde erstmals von Schmid 1900 S. 15 publiziert. CBD Bd.11 S. 371 f; Richter 1984 S. 119.

⁸⁹⁸ Zur Baugeschichte der Kirche St. Georg in Oberndorf / Ldkr. Ebersberg, den dortigen Fresken und der Zeichnung s. CBD Bd.11 S. 371 ff mit weiterer Literatur. Richter 1984 S. 119 nimmt an, es handele sich um den Entwurf für ein Altarblatt. Die Fresken in Oberndorf werden von ihr nicht behandelt.

Kirche im Jahre 1720 entstanden ist. Die Datierung auf dem Entwurf dürfte somit auch ein Hinweis auf das Entstehungsdatum der Fresken sein, die nicht signiert und datiert sind. Das Fresko folgt mit nur geringen Abweichungen der gezeichneten Vorlage. Ein großer, blumenbekränzter Engel zur Rechten Georgs trägt ein Band mit der Inschrift: „H. Georgi du Allgemeiner/Noth. Helfer der Christenheit“. Das Inschriftenband erscheint nur im Fresko. In der Zeichnung ist das Georgkreuz auf dem Schild nicht erkennbar, im Fresko wird es rot hervorgehoben. Ragen in der Zeichnung Gewandteile nicht über den Rand des Sockels hinaus, so hat Zimmermann dies im Fresko bei dem im Vordergrund liegenden Kranken und dem rechts Knienden geändert, ein Motiv, das sich später z.B. im „Tod Mariens“ in Dietramszell (1741, Kat. Nr. 12) wiederholt. Auch ist die Haltung des großen Engels in Zeichnung und Fresko verschieden. In der Zeichnung erlegt offensichtlich der Engel den Drachen, im Fresko wird die rettende Tat Georgs in den Vordergrund gestellt. Im Fresko hält der Engel, aufgerichtet sich dem Heiligen zuwendend, das Schriftband in den Händen und verkündet so den Sieg des Heiligen über das Böse.

Kennzeichnend für die frühe Stilstufe bis 1720 ist der überwiegende Gebrauch der Feder,⁸⁹⁹ mit der die Umrisse und Binnenzeichnung gezogen werden, was an den Fledermausflügeln des Drachen, der vom Dämon befallenen Frau, den im Hintergrund platzierten Engeln, dem rechten Arm des Heiligen und den Faltenstegen seines Gewandes, vor allem aber an dem kämpfenden Engel unschwer erkennbar wird. Schon in diesem Blatt aus der Frühzeit fällt die genaue Ausarbeitung der Hände und Füße auf.

Auffallend ist das Größenverhältnis zwischen den Figuren. Die Überhöhung der Mittelfigur gegenüber den übrigen Figuren lässt Zimmermanns Bemühen erkennen, mit diesem Stilmittel eine der Deckensituation angepasste Monumentalität in der Erscheinung des Heiligen zu erreichen.⁹⁰⁰ Die zentrale große Figur ist ohne Überschneidungen durch andere Bildgegenstände leicht aus der Mitte, d.h. dem Schnittpunkt der Diagonalen gerückt. Schon in Isen (1696) hatte Zimmermann diese Bildkonstruktion gewählt (Folie 2 a). Die Hervorhebung der wichtigsten, handelnden Personen im Vordergrund und die auf sie konzentrierte Helligkeit finden wir nicht nur in seinem Frühwerk. Gleiches gilt für die weiter in den Hintergrund gerückten Figuren, die zum Teil nur mit der Feder ohne Lavierung umrissen oder summarisch mit leichter Tintenlavierung übergangen werden. In der Zeichnung wird eine leichte Untersicht angedeutet, die im Fresko noch stärker ausgeprägt ist, indem die Oberkante des Sockels wesentlich steiler in die Tiefe flieht als in der Werkzeichnung.

In der rechten oberen Ecke des Blattes ist schwach ein rechteckiges Feld mit einer darunter angebrachten Verzierung und Puttenköpfen zu erkennen, von der in der freskierten Fassung nur die Putten übriggeblieben sind. Möglicherweise war ursprünglich eine rechteckige Rahmung für das ganze Bild angedacht. Die hochrechteckige Darstellung des Entwurfes passt aber ohne bildliche Veränderungen in den endgültig gewählten Rahmen.

Über den Zusammenhang der Oberndorfer Fresken mit denen 1719 in der Dominikanerinnenkirche in Maria Medingen entstandenen und zur Eigenhändigkeit der Fresken, s. CBD Bd. 11 S. 371 f.

⁸⁹⁹ CBD Bd. 11 S. 371 ff: „Das Blatt stellt den Entwurf für das Langhausfresko dar, der exakt ausgeführt wurde. Das Fresko vertritt die Stilstufe um 1720, wie sie sich in den 1719 entstandenen Fresken Johann Baptist Zimmermanns in der Dominikanerinnenkirche in Maria Medingen am umfangreichsten und am anschaulichsten darstellen... Hier sieht man den Freskanten am Werk, dessen Qualität auch der Entwurfszeichnung entspricht...“

⁹⁰⁰ Röhlig 1949 (1) S. 20.

Die Signatur ist auf der Photographie sehr schlecht lesbar. Röhlig, die die Zeichnung noch im Original gesehen hat, zitiert die Signatur wie hier angegeben.

Der im Vordergrund, am Rand des Postaments liegende Kranke ist ein von Zimmermann häufig verwendetes Motiv, findet sich leicht abgewandelt z.B. in Isen wie auch in der Zeichnung „Erscheinung des Kreuzes, von Pilgern und Kranken verehrt“ (Kat. Nr. 16). Die Anregung dazu könnte Zimmermann in einem Bild Johann Eustachius Kendlbachers in St. Wolfgang gefunden haben,⁹⁰¹ was die Bedeutung der Begegnung des jungen Zimmermann mit dem Werk Kendlbachers erkennen lässt (Folien 49 b, c, d).

⁹⁰¹ CBD Bd. 7 S. 173 f mit Abb. Das Motiv der Kranken wiederholt Kendlbacher in dem Altarbild „Der Hl. Bernhard heilt Kranke“ (1697/98) in Raithenhaslach, Pfarrkirche St. Georg, für das sich zwei Zeichnungen Kendlbachers erhalten haben, s. dazu Riether 2016 Nr. 74 und 75. Als Vorlage für das Fresko in Oberndorf dürfte das Altarbild keine Rolle gespielt haben, da Zimmermann erst 1738 in Raithenhaslach tätig war. S. dazu auch oben die Ausführungen zu Kendlbacher unten 15.

Nr. 2 Der hl. Burkardus vor den Leichen der drei Frankenaposteln Kilian, Kolonat, Totnan.

Feder in Braun, Pinsel in Grau - Blau

Mit Bleigriffel quadriert

324 x 162

bez. u.: Joh. Zime.i.v. anna 1723

Kunsthalle Bremen Inv. Nr.37/683. Aus Sammlung J.F. Lahmann Lugt 1656c

Alle Angaben und Abbildung sind der „Dokumentation der durch Auslagerung im Weltkrieg vermissten Kunstwerke der Kunsthalle Bremen“ entnommen.⁹⁰²

Der Entwurf bereitet das Altarblatt des Burkardusaltars im Neumünster, Würzburg (1724), vor. Zimmermann erfasst den Augenblick, in dem der hl. Burkardus durch einen Gehilfen die Leichen dreier Kleriker ausgraben lässt. In einem großen hallenartigen Raum, der nach hinten durch einen Torbogen den Blick auf eine gekuppelte Kirche mit breiter Fassade, das Neumünster, freigibt, liegen die drei toten Frankenapostel, der Heilige Kilian, der Priester Kolonat und der Diakon Totnan. Torbogen und Decke ruhen auf einem mächtigen Pfeiler, der den Raum und damit die linke Bildhälfte nach hinten abschließt. Vor dem Pfeiler, auf einem parallel zu den Toten laufenden kleinen Podest, weist segnend der hl. Burkardus, mit Mitra und Bischofsstab, die Arme ausbreitend, größtmäßig von dem übrigen Personal deutlich hervorgehoben, mit der linken Hand auf die Toten. Zur Linken Burkardus' kniet ein Kleriker, die linke Hand kummervoll auf die Brust gedrückt, während auf der anderen Seite ein Messknabe einen Weihrauchkessel schwingt. Am Kopfende der Märtyrer gräbt ein Mann mit einem Spaten. An der Decke Putti.

Nach der Legende⁹⁰³ hatte der strenge St. Kilian die rechtlich fragwürdige Ehe Gosberts, eines bekehrten thüringisch – fränkischen Herzogs, mit Gailana, die offenbar Anführerin der heidnischen Partei war, nicht anerkannt. Gailana ließ daraufhin im Jahre 689 die Frankenapostel an der Stelle hinrichten, über der sich heute die Kuppel des Neumünsters erhebt. Nachdem die Gebeine im Jahre 752 zunächst in die Rundkirche auf der Festung gebracht worden waren, ließ sie Bischof Bernwelf in den Salvatordom übertragen. Dieser war von dem hl. Burkard begonnen, von Bernwelf vollendet worden. Zu Ehren des hl. Burkards war im Kuppelraum in der rechten Pfeilerkapelle⁹⁰⁴ ein Altar errichtet worden, der „die Erhebung der Märtyrer durch Burkardus“ zeigte.⁹⁰⁵

Dominikus Zimmermann hatte den Bonifatiusaltar 1721 und den Burkardusaltar 1722 vollendet.⁹⁰⁶ Im darauffolgenden Jahr begann Johann Baptist – wie der Datierung auf dem

⁹⁰² Salzmann, Siegfried (Hrsg.) : Dokumentation der durch Auslagerung im 2. Weltkrieg vermissten Kunstwerke der Kunsthalle Bremen: Teil 1 des Ausstellungsprojektes Gerettete Bremer Kunstschatze. Bremen : Kunstverein, 1991.

⁹⁰³ Das Folgende beruht auf der Schilderung der Legende bei Kuhn 1968 S. 102. LCI 1994 Bd. 7 S. 310 Stichwort Kilian mit Kolonat und Totnan von Würzburg.

⁹⁰⁴ Zum Bau und der Ausstattung des Neumünsters in Würzburg s. KKB Würzburg S. 302 ff; KKF Nr. 247.

⁹⁰⁵ Kuhn 1968 S. 113 „In der rechten östlichen Pfeilerkapelle wurde an Stelle des verbrannten Altars, der die Erhebung der Märtyrer durch Burkardus zeigte, die früheste Madonna Tilman Riemenschneiders aus Stein (1493) wieder aufgestellt.“

⁹⁰⁶ Bauer 1985 S. 312; Dominikus Zimmermann hat den Bonifatiusaltar mit „Dominicus Zimmermann a.1721“ signiert, s. KKB Würzburg S. 309 f.

Entwurf zu entnehmen ist – die Arbeit am Altarblatt für den Burkardusaltar, die er wohl 1724 abgeschlossen hat. Im gleichen Jahr malte Zimmermann auch das Altarblatt für den Hochaltar „Johannes auf Patmos“ im Neumünster, das mit „Joh. Zimerman i.e. pinx. Monachii 1724“ signiert und datiert ist. Mader schreibt das Bild Zimmermann als eigenhändig zu.⁹⁰⁷

Trotz der sehr eingeschränkten Qualität der Reproduktion ist die Teilung des Blattes in eine linke dunkle und eine rechte helle Hälfte gut erkennbar. Die Aufreihung der Personen auf der Kante des Grabes folgt der zentralperspektivischen Anlage der Architektur. In der Gestalt des hl. Burkardus begegnet uns der Bischofstyp wie er auch auf dem Blatt „Der hl. Bischof mit den drei Parzen“ (Kat. Nr. 34) und „Steinwunder des hl. Liborius“ (Kat. Nr. 14) für das Altarblatt in der Münchener St. Peterskirche aufscheint. Interessant ist das Gesicht des hl. Burkardus auch insoweit, als Zimmermann hier zwei verschiedene Kopfhaltungen eingearbeitet hat, wobei die Körperhaltung des Heiligen beide Varianten unterstützt.

⁹⁰⁷ KKB Würzburg S. 310; Bauer 1985 S. 312.

Nr. 3 Die Rosenkranzspende der Madonna mit den Heiligen Dominikus, Benedikt von Nursia und Bernhardin von Siena.

Feder und Pinsel in Grau - Blau über Spuren von Röteln

162 x 109

Signatur links unter der Rahmenlinie „Joan. Zimmermann inv.“ mit Verdoppelungsstrich über dem ersten „m“, rechts auf dem Stein: „ano 1724“

Kupferstichkabinett Berlin Inv. Nr. KdZ 7358; erworben 1859 von dem Münchener Kunsthändler und Antiquar Gypen.⁹⁰⁸

In der hochrechteckigen, lavierten Federzeichnung, die von einer kräftigen Linie umrandet wird, trägt Maria, von einem Sternenkranz umstrahlt und auf Wolken thronend, das Christuskind auf dem linken Arm, dabei der mittleren von drei Gestalten, die aus dem Fegefeuer heraus ihr die Arme entgegenstrecken, einen Rosenkranz reichend. Sie wird von drei Ordensheiligen umgeben, die sich für die Verdammten als Fürbitter verwenden. Ihre Attribute weisen sie als den hl. Dominikus mit Fackel und Buch, Benedikt v. Nursia mit zerbrochenem Kelch und Mitra und der hl. Bernhardin v. Siena aus, der ein rechteckiges Christusmonogramm aus der Hand des Kindes empfängt.⁹⁰⁹ Die Szene ist vor einem blassen Hintergrund, mit dunklen Wolkenballen, angedeuteten Lichtstrahlen und zwei mit verdünnter Tinte gezeichneten Puttenköpfen gesetzt. Die Madonna und zwei Heilige sind ohne Überschneidungen und in voller Größe – nur der hl. Bernhardin v. Siena ist auf Kopf und Oberkörper reduziert – zueinander halbkreisförmig positioniert. Sind die Figuren durch die Bildanlage aufeinander bezogen, verstärken Gestik und Blickrichtung das Verbundensein der Figuren untereinander.

Die Zeichnung lebt von einer subtilen Lichtbehandlung. Ähnlich den beiden vorangehenden Zeichnungen ist auch hier die Bildmitte mit Maria und dem Kind sowie dem Hl. Dominikus besonders ausgeleuchtet. Die größte Helligkeit, die von rechts in die Szene fällt, ist auf die Madonna und das Kind konzentriert. Davon setzt sich die Schattenbildung bei Dominikus und Benedikt kontrastreich ab. Wie genau Zimmermann die Licht – Schattenverteilung mit einer nuancenreichen Lavierung herausarbeitet, zeigt sich etwa auf dem rechten Arm des mittleren Verdammten, dem rechten Daumen des Hl. Bernhardin und den Schattenspurten, die die Finger der linken Hand Dominikus' auf seinem Gewand hinterlassen. Insbesondere solchen Schatteneffekten konnte der Meister an den eigenen Stuckreliefs und – skulpturen nachspüren, wie auch die sorgfältig ausgearbeiteten Gesichter und die Körper der Armen Seelen, die mit der Hell – Dunkelschattierungen anatomisch plastisch herausgearbeitet werden, in dieselbe Richtung deuten. Die nur mit dem Pinsel ausgeformte Anatomie der nackten Körper der Flehenden lässt Zimmermanns zunehmende Bevorzugung des Pinsels als Zeicheninstrument erkennen.

Das Thema der Rosenkranz spendenden Mutter Gottes war besonders bei den Dominikanern/innen beliebt, für die Zimmermann häufig gearbeitet hat.⁹¹⁰ Die Darstellung folgt einem gängigen Typus der Rosenkranz – bzw. Skapulier Spende an Heilige oder Arme

⁹⁰⁸ Kat. Ausst. Berlin 1987 Nr. 2. Richter 1984 S. 119 Anm. 483.

⁹⁰⁹ LCI 1994 Bd. 5 S. 351 f Stichwort Benedikt von Nursia, S. 390 f. Stichwort Bernhardin von Siena; LCI 1994 Bd. 6 S. 71 f Stichwort Dominikus von Caleguera.

⁹¹⁰ In zeitlichem Zusammenhang mit der Zeichnung arbeitete Zimmermann für Dominikanerinnen in Maria Meding (1718/22, Bad Wörishofen (1722/23) und Siessen (1728).

und Verdammte.⁹¹¹ Das Grundmuster des Blattes mit der Madonna mit Kind in Verbindung mit Heiligen und Verdammten erinnert an Melchior Steidls „Mystische Verlobung einer hl. Nonne mit dem Jesuskind“ (1714/15, Folie 53 a).⁹¹² Insbesondere die Haltung der Madonna, die Positionierung und Haltung der aus der Verdammnis zu Maria Flehenden und das kräuselige Haar des Christuskindes und der Heiligen – eines der wenigen Male, wo sich dieses für Steidl so charakteristische Merkmal auch bei Zimmermann findet – begründen Parallelen zwischen den beiden Zeichnungen. Zumindest die Haltung der Madonna und die Position des Kindes könnten auch auf einem verschollenen Altarblatt von Johann Andreas Wolff in der Klosterkirche Benediktbeuern der „Apotheose des Hl. Benedikt“ beruhen,⁹¹³ das Zimmermann anlässlich seines ersten Auftrages in Benediktbeuern 1724 – das Jahr, auf das unsere Zeichnung zu datieren ist – gesehen haben mag.⁹¹⁴ Von Wolffs Gemälde existiert eine Zeichnung „Die Madonna von Heiligen verehrt“, die einem Nachfolger Andreas Wolffs zugeschrieben wird (Folie 57 a)⁹¹⁵. Die Zeichnung Zimmermanns lässt weiter Parallelen in Bildaufbau, etwa der Position der Maria und der sie umgebenden Heiligen an ihrer Seite mit zwei Zeichnungen J. G. Bergmüllers,⁹¹⁶ einem Schüler Wolffs, erkennen. In dessen Stuttgarter Zeichnung erweitert sich die Gemeinsamkeit auf die Verdammten am unteren Bildrand, den Ketten und dem Stein sowie den Engeln (Folie 57 b). Trotz mancher Gemeinsamkeiten wird man eher von der Verwendung gleicher Vorbilder ausgehen können, wurde doch der Typus „Maria mit Kind und Heiligen“, vielfach abgewandelt, in der sakralen Malerei wie auch der Bildhauerkunst der Zeit häufig verwendet.⁹¹⁷

Erwog Richter⁹¹⁸ einen Zusammenhang mit dem Fresko „Die Hl. Franziskus und Dominikus als Fürbitter“ in der Klosterkirche Maria Medingen, das Zimmermann 1718 malte (Folie 58 a),⁹¹⁹ so konnte nun ein Kupferstich gefunden werden, der den Entwurf wortgetreu umsetzt. Einen Hinweis auf diesen Kupferstich und damit indirekt auf die Zeichnung gibt Felix

⁹¹¹ Pigler 1956 Bd. 1 S. 512.

⁹¹² Strasser 1999 S. 164 Kat. Nr. 74 mit Abb. „Mystische Verlobung einer hl. Nonne mit dem Jesuskind“. Strasser datiert das Blatt auf 1714 / 15.

⁹¹³ Von dem verschollenen Bild gibt uns eine auf 1685/86 datiert Vorzeichnung in Düsseldorf einen Eindruck. Düsseldorf Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 1976-1. Schlichtenmaier 1983 S. 450 f, Nr. 28, Gv 6.

⁹¹⁴ Riether 2016 S. 33, 34. Zumindest was die Haltung der Madonna betrifft, könnte auch ein Bezug zu dem Hochaltarblatt in der Dominikanerinnen Klosterkirche in Siessen in Frage kommen. Zwar hat Zimmermann dort erst ab 1728 freskiert, also vier Jahre nach der Datierung des Blattes, aber sein Bruder Dominikus hatte bereits 1722 und ab 1725 in Siessen gearbeitet und kannte sicher das Gemälde von Matthäus Zehender (1641 - 1697) mit der Rosenkranzspende an den Hl. Dominikus.

⁹¹⁵ Die Zeichnung „Madonna von Heiligen verehrt“ wird einem Nachfolger des Johann Andreas Wolff zugewiesen, Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung Inv. Nr. 1995/4459 (KK) Abb. Kat. Slg. Stuttgart 2007 Nr. 737-

⁹¹⁶ Die Zeichnung „Maria mit den Heiligen Aloysius und Stanislaus“ ist signiert und datiert 1715, Stuttgart Staatsgalerie Graphische Sammlung Inv. Nr. C 28 / 56. Kat. Ausst. Stuttgart 1984 S. 34 Kat. Nr. 54, Abb. S. 102; Strasser 2004 S. 52 Kat. Nr. 6, dort auch weitere Literatur und S. 138 Kat. Nr. 55.

⁹¹⁷ S. Volk 1984 Nr. 107 und 111 „Hl. Kajetan“ mit einer Darstellung der „Arme Seelen“ von Johann Baptist Straub in der Klosterkirche Reisach am Inn.

⁹¹⁸ Richter 1984 S. 119 u. Anm. 482.

⁹¹⁹ Abb. bei Bauer 1985 S. 125; zu Maria Medingen s. Bauer 1985 S. 120 und S. 310. Signatur an einem Fresko mit hl. Barbara unter der Empore: „Joh. Zimmerm. pinx. 1719“. Richter 1984 S. 76 ff; Thon 1977 S. 148 ff.

Andrea Oefeles,⁹²⁰ der erwähnt, dass „...Johann Zimmermann inventierte die von Jakob Andre Friedrich zu Augsburg gestochene Scapulier und Patronum als seind die Mutter Gottes mit dem Kind und St. Antoni, St. Dominici und Benedict und unten drei Seelen im Fegefeuer.“ Zimmermann kannte Jakob Andreas Friedrich, mit dem er gemeinsam das Gnadenbild der „Mutter der schönen Liebe“ von Wessobrunn (um 1740)⁹²¹ geschaffen hatte, Zimmermann als Entwerfer, Friedrich als Stecher (Folie 58 b).

⁹²⁰ Oefeleana Tomus 5 / V fol. 425 in dem Abschnitt über Johann Baptist Zimmermann; s.a. Richter 1984 Anm. S. 119.

⁹²¹ Abgebildet bei Bleibrunner 1971 S. 105.

Nr. 4 Kaiser Ludwig der Bayer empfängt das Gnadenbild von Ettal.

Feder in Braun, Pinsel in Grau - Blau, einige hellgelbe Tuscheflecken an der Vorhangdraperie

Mit Bleigriffel quadriert

Blatt ausgeschnitten, an einigen Stellen sehr dünn. Im oberen Abschnitt der Draperie ist ein größeres Stück hinter klebt und ergänzt.

194 x 294

Wasserzeichen: Bayerisches Wappen und unleserliche Buchstaben

Unten links handschriftlich mit Feder und Tinte: „8207“

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 34471 Z (alt: 8207)

Sammlungsstempel: verso: S.S.F. Lugt Nr. 2717

recto: S.S.F. Lugt Nr. 2717 und Nr. 1615

Herkunft: Antiquariat Motzler, Freising 1822

Röhlig 1949 (2) S. 7 Nr. 34. Die beiden zusammengehörenden Blätter Nr. 34471 und Nr. 8729 werden bei Röhlig unter „Zimmerman zugeschriebene Werke“ geführt.

Der Zeichnung liegt die Ettaler Gründungslegende⁹²² zugrunde, nach der ein Engel in Mönchsgestalt Kaiser Ludwig dem Bayern eine Madonna mit Kind, das Ettaler Gnadenbild, überreicht, verbunden mit dem Auftrag, ein Kloster zu gründen. In einem durch zwei Treppen Podest Haft erhöhten Innenraum überreicht ein Engel, in Mönchshabit und nur schwer erkennbarer Tonsur, dem vor ihm auf einem Betpult knienden Ludwig dem Bayern das Ettaler Gnadenbild. Ludwig ist durch die alte Reichskrone als Kaiser ausgezeichnet und streckt, mit einem Rosenkranz am linken Handgelenk, erwartungsvoll beide Hände dem Gnadenbild entgegen, mit der Annahme des Gnadenbildes die Verpflichtung zur Gründung des Klosters bestätigend.

Eine leicht gerundete Wand mit glatten Pilastern und einfachen Kapitellen sowie einem Gebälk schließt den Raum rückwärtig ab. Die Rückwand wird am rechten Ende durch einen Pfeiler begrenzt, auf den eine Bogenarchitektur aufgelagert ist. Eine auf hohem Podest aufgesockelte Säule vor dem Pfeiler verdeckt diesen weitgehend. Unter dem Bogen geht der Blick auf eine Stadt, mit Kirchen, einem Turm und Häusern, die über eine Brücke zu erreichen ist, entsprechend der Legende wohl ein Hinweis auf den Tiber und die Stadt Rom. Am linken Bildrand schließt ein Fenster, durch welches das Licht von links oben auf die Szene fällt, den Raum ab. Mit einer hellen und breiten Lichtführung wird das zentrale Geschehen, die Frontpartie des Kaisers, vor allem sein Gesicht und die ausgestreckte Hand hell beleuchtet und eine nuancenreiche Schattenlage auf den Gewändern des Engels und des Kaisers wie auch in der Vorhangdraperie bewirkt. Auf der hinter dem Kaiser hell erleuchteten Wand tritt sein Schatten deutlich hervor.

Das Geschehen ist in ein querrechteckiges Bildfeld in Kartuschen Form gearbeitet, das an den beiden Enden gerade abgegrenzt ist, während die Mitte oben und unten lang gestreckt geschweift ist. Wie für Zimmermann charakteristisch, ist der Umriss der Bildfläche nur durch

⁹²² Hierzu und zum Folgenden s. Koch 1985 S. 128 - 133. Kat. Ausst. Landshut 2003 Nr. 55 S. 164 f. Zur Ettaler Gründungslegende Kat. Ausst. Landshut 1980 Bd. I, 2 S. 251ff, insbesondere S. 254.

eine einfache, getuschte Linie markiert, ohne einen Hinweis auf eine mögliche dekorative Ausgestaltung des Rahmens. Die Kartuschen artige Bildfläche und die bildmäßige Ausführung lassen das Blatt als Werkzeichnung eher für ein Wand – als ein Deckengemälde erscheinen.

Anregung für den im Profil gehaltenen Kopf des Kaisers mag Zimmermann in Andreas Wolffs themengleichen Ölbild,⁹²³ entstanden Anfang des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts, gefunden haben (Folie 59 b). Der porträthafte Eindruck erinnert an das Bild Kaisers Ludwig des Bayern auf der Grabplatte des sog. Kaisergrabes (1480) in der Münchener Frauenkirche (Folie 59 a).

Der Entwurf zeigt nur geringe Raumtiefe, was mit der durch die Untersicht gegen die Rückwand perspektivisch abfallende Handlungsebene zusammenhängt, wodurch der Boden unsichtbar bleibt, was z.B. an der Kniebank deutlich wird, deren Sockel am hinteren Ende durch die Oberkante der letzten Stufe verdeckt wird. Die beiden Protagonisten des Geschehens machen die Untersicht nicht in dem gleichen Maße mit wie die Säule und der Raumboden. Nur die perspektivische Verkürzung der Kniebank und des Säulenpodestes deuten auf räumliche Distanz zwischen der Szene im Vordergrund und dem rückwärtigen Bild Abschluss hin. Die geringe Raumtiefe begründet einen flächigen Bildaufbau: Engel, Kniebank, Kaiser und Säule liegen auf der gleichen Ebene, was durch die Bodenplatte noch unterstrichen wird, deren hell erleuchtete Oberkante den linearen Eindruck betont. Durch eine aufwändige Vorhangdraperie über dem Kaiser, sowie die Bogenarchitektur, die aus dem Innenraum heraus weist und durch die podesthafte Erhöhung der ganzen Szene erhält die Darstellung einen gewissen bühnenhaften Charakter.

Vermutlich durch die in Aussicht genommene räumliche Platzierung des Werkes ist ein für die Szene ungünstiges, breit gezogenes Format vorgegeben gewesen. Die seitlichen Bildabschlüsse – links eine leere Wand mit Fenster und rechts die nur angedeutete, einfache Stadtsituation – sind Füllelemente in den verbleibenden, sich an beiden Seiten verengenden restlichen Zeichenfläche. Angesichts der Verengung boten sich allerdings auch keine größeren gestalterischen Möglichkeiten, zumal der linke Teil kürzer als der rechte ist, mit der Folge, dass die große Säule und die Bogenarchitektur, die die Rückwand eher unorganisch abschließen, als rahmende Elemente auf der gegenüber liegenden Seite keine Entsprechung finden.

⁹²³ Johann Andreas Wolff: „Die Gründung Ettals“, Bayerische Staatsgemäldesammlung Inv. Nr. 7333, Leihgabe in Kloster Ettal. Kat. Ausst. Landshut 1980 Bd. I, 2 S. 254 Nr. 386. Die Möglichkeit, es könnte ein Konkurrenzentwurf Zimmermanns zu Andreas Wolff vorliegen, scheitert schon an dem Format der Zeichnungen und des Bildes.

Nr. 5 Übertragung des Ettaler Gnadenbildes durch Kaiser Ludwig den Bayern.

Feder in Braun, Pinsel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

Blatt ausgeschnitten

195 x 294

Wasserzeichen: Bayer. Wappen und unleserliche Buchstaben

Unten rechts handschriftlich mit Feder und Tinte: „8208“

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.8729 (alt 8208)

Sammlungsstempel: verso: S.S.F. Lugt Nr.2717

Erworben von Antiquariat Motzler, Freising

Röhlig 1949 (2) Nr. 35

Auf einer Lichtung, die im Hintergrund durch Bäume begrenzt ist, reitet der Kaiser, von einem weiten Mantel umfassen, und hält das Ettaler Gnadenbild in seinem linken Arm. Das Pferd sinkt auf die Vorderbeine⁹²⁴ und zeigt damit den Ort an, an dem der Kaiser das Kloster gründen soll. Gebannt nimmt Ludwig, das Gesicht dem Betrachter zuwendend, das Wunder wahr, mit dem die Stelle für die Kloster Gründung bestimmt wird.

Diese zentrale Szene wird umrahmt von dem Jäger Heinrich Fendt, der nach der Legende den kaiserlichen Zug führt. Neben dem Pferd, in den Vordergrund gerückt, schreiten zwei Männer, von denen der rechte aufwändig, offenbar in spanischer Tracht gewandet ist, während sein Begleiter eher schlichtere Kleidung trägt. So in das Gespräch vertieft, haben die beiden offenbar das Ereignis noch gar nicht wahrgenommen, möglicherweise sind sie aber von der Entdeckung des Wunders ausgeschlossen. Wie bereits in Kat. Nr. 4 sind auch hier an den verengten Seiten Füllelemente eingesetzt, auf der rechten Seite ein Knecht mit einem Pferd, auf der linken ein Jäger mit Hunden und ein großer Stein mit Pflanzenbewuchs.

Stärker als in Kat. Nr. 4 tritt der Federeinsatz hervor, der sich gegen die frei lavierten Bäume des Hintergrundes abhebt, deren unterschiedlich starke Färbung zusammen mit dem Erdstreifen den Eindruck einer gewissen Raumwirkung vermittelt. Indem die beiden isolierten Vordergrundfiguren vor den Kaiser und seine Begleiter, die sich in einer Ebene bewegen, gestellt sind, tritt der reliefhafte Bildaufbau deutlich hervor.

Zu beiden Zeichnungen.

Die Form und gleichen Maße der Bildfelder mit den ungleich langen, seitlich auslaufenden Bildverengungen,⁹²⁵ die gemeinsame Quelle, die Ettaler Gründungslegende⁹²⁶ und die

⁹²⁴ Das Motiv eines in die Knie gebrochenen Tieres findet sich bei Zimmermann z. B. in Pfarrkirche St. Michael Berg am Laim, oder in der Benediktinerabtei Andechs.

⁹²⁵ Das Format des Bildfeldes mit der mittigen Ausschweifung und den seitlichen Bildverengungen findet sich bereits in Buxheim (1709-1713) und in dem Hauptfresko des Festsaales im Kloster Benediktbeuern (1732); Abb. CBD Bd. 2 S. 10.

⁹²⁶ Koch 1985 S.128: „Dargestellt sind die beiden wichtigsten Begebenheiten der Ettaler Gründung, wie sie in legendärer Weise auf Grund der noch zeitgenössischen Fundationsberichte sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts herausgebildet hatten und fortan geschildert wurden.“

identische Zentralfigur, der gekrönte Kaiser mit dem Gnadenbild, legen es nahe, dass die beiden Zeichnungen aus demselben Anlass und gleichzeitig entstanden sind. Auch wurde für beide Zeichnungen leicht gelbliches Papier verwendet. Doch fallen Unterschiede in der zeichnerischen Ausführung auf, ohne dass sich daraus zwingend eine zeitlich getrennte Ausführung ergeben würde. Während Kat. Nr. 4 auf Untersicht angelegt ist, haben wir es in Kat. Nr. 5 mit einer staffeleibildartigen Ausführung zu tun, was auf eine unterschiedlich hohe Platzierung hindeuten könnte.

Beide Werkzeichnungen sind quadriert, eine Ausführung ist nicht bekannt,⁹²⁷ so dass für eine Datierung keine konkret nachvollziehbaren Anhaltspunkte vorgelegt werden können. Koch datiert das Werk ohne nähere Begründung „um 1750“,⁹²⁸ unter Hinweis auf die Darstellung des Jägers Heinrich Fendt, die sich nahezu identisch in der Ölskizze und dem Fresko „Die Entdeckung der Quellen von Wessobrunn“ in der Törring Kapelle der Klosterkirche Andechs findet (1754, Folie 71 a). Das ist aber nicht zwingend, denn genauso gut könnte umgekehrt die Figur aus der Zeichnung Vorlage für das Andechser Bild gewesen sein. Angesichts der häufigen Werkwiederholungen Zimmermanns, die zum Teil zu sehr unterschiedlichen Zeiten entstanden sind, drängt sich auch ein zeitlicher Zusammenhang zwischen dem Andechser Bild und der Zeichnung nicht auf.

Das Thema würde am ehesten eine Ausführung im Kloster Ettal nahelegen. Ein Kontakt Zimmermanns mit dem Kloster Ettal ist allein für die Jahre 1725 und 1726 im Zusammenhang mit der Stuckierung der Sakristei der Abteikirche bekannt.⁹²⁹ Dort wurde die „Übergabe des Gnadenbildes“ 1752 von Johann Jakob Zeiller (1708 - 1783) in einem hochrechteckigen Fresko über dem Chorbogen der Klosterkirche ausgeführt.⁹³⁰ Das Format der Zeichnungen passt nicht mit dem des Freskos überein (Folie 59 c).

Der Umstand, dass mit den zwei Zeichnungen die beiden wesentlichsten Ereignisse der Ettaler Klostergründung dargestellt sind, lässt vermuten, dass das historische Geschehen als Ensemble verwirklicht werden sollte, vielleicht im Rahmen einer früheren Bewerbung Zimmermanns. Für eine Datierung der beiden Entwürfe um 1725 spricht die zeichentechnische Ausführung mit der noch vorherrschenden Verwendung der Feder und der teilweise knittrigen, immer wieder unterbrechenden Strichführung, vor allem Kat. Nr. 5, wie wir es zuvor in den Entwürfen für Oberndorf (1720) und den Burkhardusaltar im Neumünster, Würzburg (1724, Kat. Nr. 2) gesehen haben. Für die zweite Stilphase spricht weiter das Gewicht, das der Architektur in der Bildkomposition von Kat. Nr. 4 zukommt.⁹³¹ Die oval ausbuchtende, durch Pilaster gegliederte Raumanlage erinnert an das untere Geschoß der Räumlichkeit in dem Benediktbeurener Gründungsfreskos „Aufnahme

⁹²⁷ Das Folgende setzt sich mit den Überlegungen in Kat. Ausst. Landshut 2003 Nr. 55 S.164 auseinander.

⁹²⁸ Koch 1985 S. 130; Kat. Ausst. Landshut 2003 Nr. 55 S. 164.

⁹²⁹ Zu Zimmermanns Tätigkeit in Ettal s. Thon 1977 S. 89 ff. Zur Ablehnung der von Dehio-Gall angenommenen Beteiligung Johann Baptist Zimmermanns an der Ausgestaltung der Klosterkirche s. Koch 1978 S.75.

⁹³⁰ Koch 1996 S. 19, Abb. S. 5.

⁹³¹ In der Kirche St. Vitus in Egling bei Landsberg am Lech findet sich eine „Vision des Kaiser Ludwig des Bayern“ die im szenischen Aufbau und der Positionierung der Figuren an den Zimmermannschen Entwurf erinnert, was deutlich macht, dass das Thema im oberbayerisch-schwäbischen Grenzbereich offenbar häufiger anzutreffen war, s. Franz Zwick Wandmalerei Egling bei Landsberg am Lech St. Vitus Reallexikon Bd. 5 Spalte 493, 4.

Landfrids in den Benediktinerorden“ (1731/32)⁹³² mit einer auch dort leicht nach hinten kippenden, untersichtigen Handlungsbühne (Folie 10).

⁹³² Abb. bei Bauer 1985 S. 191.

Nr. 6 Mystische Kommunion der Heiligen Katharina von Siena (*).

Feder und Pinsel in Braun

Quadriert

Maße unbekannt

Nicht signiert

Datierung: um 1729

Staatliche Graphische Sammlung München: Inv. Nr. konnte nicht mehr ermittelt werden.

Die Zeichnung gilt seit dem letzten Krieg als verschollen. Einzelheiten zu der Zeichnung wie Maße, mögliches Wasserzeichen oder Aufschriften sind nicht verfügbar. Alle Angaben nach Röhlig 1949 (1) S. 56 f und Anm.123 und Röhlig 1949 (2) Nr.1.

Die Werkzeichnung ist die Grundlage für das themengleiche Fresko im Langhaus der ehem. Kloster – und Pfarrkirche der Dominikanerinnen St. Markus in Siessen, Lkrs. Saulgau.⁹³³ Die Szene ist in einen Kreis eingepasst, der an vier Seiten gerade abgeflacht ist. Es ist nicht erkennbar, ob der den Kreis umfangende breite, schwarze Rahmen original auf Zimmermann zurückgeht oder später hinzugefügt wurde und das Blatt ggfls. dadurch beschnitten wurde.

Aufbauend auf einer beschatteten Mauer führen drei Treppen zu einem von antiken Architekturelementen umrahmten Postament mit einem Altar, über dem ein Tuch liegt, mit Kruzifix, Buch und einem Totenschädel. Davor empfängt eine Nonne knieend mit gefalteten Händen von einem heranfliegenden Engel die Hostie, während zwei einander zugewandte Engel im rechten Hintergrund das Geschehen beobachten, darüber Putten und ein großer Engel mit Rauchfass.

Die Dominikanerinnenkirche in Siessen (1726/29) ist ein Gemeinschaftswerk der Brüder Zimmermann. Zuvor hatten sie gemeinsam bereits mit Maria Medingen (1718/22) und Bad Wörishofen (1722/23)⁹³⁴ ebenfalls für die Dominikanerinnen gearbeitet. Das Kloster wurde ab 1860 von Franziskanerinnen übernommen. Das westliche Langhausfresko trägt die Signatur: „Joh. Zimerman pinxit anno 1728“,⁹³⁵ was auch als Datierung für den Entwurf verbindlich sein dürfte, zumal die deutlich erkennbare Quadrierung darauf schließen lässt, dass die Zeichnung der Freskierung, die sich weitestgehend an die Werkzeichnung hält, unmittelbar vorangegangen ist.

⁹³³ Röhlig 1949 (2) Nr.1 dort bezeichnet als „Ein Engel überreicht der heiligen Dominikanerpriorin Agnes von Montepulciano die heilige Kommunion“. Die Frage, ob es sich um Agnes von Siena oder Katharina handelt, ist nicht geklärt, in der Dissertation entscheidet sich Röhlig für die Katharina von Siena. Einzelheiten zu der ehem. Dominikanerinnenklosterkirche Siessen s. Bauer 1985 S. 156 ff und 313, Anm.41. Speziell zu den Fresken Johann Baptist Zimmermanns in Siessen Röhlig 1949 (1) S. 56 f und S. 146 f.

⁹³⁴ Allgemein zu Maria Medingen und Bad Wörishofen s. Bauer 1985 S. 120 ff; zur Autorenschaft Johann Baptist Zimmermanns für die Fresken s. Thon 1977 Anm.574

⁹³⁵ Bauer 1985 S.156 gibt 1729 als Signaturdatum an, auf S. 313 wird 1728 angegeben. Thon 1977 S. 197 Anm.744 datiert die Zeichnung auf 1728.

Es sei hier auf Ursula Röhligs⁹³⁶ – sie hatte die Zeichnung noch im Original gesehen – Vergleich der Zeichnung mit dem Fresko zurückgegriffen: „In dem Entwurf zu diesem Fresko, der die Idee Johann Baptist Zimmermanns frischer und unmittelbarer wiedergibt als das durch die Übermalung in seinem Eindruck stark veränderte Fresko, sind die Kontraste zwischen den genannten Raumschichten (gemeint sind die dunkle, verschattete Mauer und die helle Mitte um den Engel) mittels einer braunen Lavierung schärfer herausgeholt und die Akzente markanter gesetzt. Die Hauptgruppe der Katharina und des Engels tritt klarer aus dem Ganzen der Komposition heraus, ein Eindruck, der durch die Loslösung der Engelgruppe rechts von Katharina und der schärferen Betonung der Szene durch den Rauchfassengel – der in der Ausführung etwas nach rechts verschoben ist – unterstützt wird. Damit ist die Komposition des Entwurfes weit gegliederter – und in der Erscheinung somit lockerer – als das Fresko. Im Fresko ist über den Entwurf hinaus ein weiterer Raum gegeben mit der längeren schrägen Mauer links am Rand und dem tiefer geführten seitlichen Gang.“

Gemäß den Angaben von Röhlig hat Zimmermann den Entwurf offenbar ausschließlich mit dem Pinsel entworfen, auch wenn einige Linien etwa an den Händen der Heiligen Katharina eher auf den teilweisen Gebrauch der Feder hindeuten. Auf alle Fälle zeigt das Blatt, dass sich Zimmermann ab der zweiten Hälfte der 1720iger Jahre verstärkt der Pinselzeichnung zugewandt hat. Entsprechend ist das Gewand gestaltet, dessen Faltengrade nicht mehr durch Federstriche angedeutet werden, sondern durch das Gegeneinandersetzen fleckiger, laviert Flächen. Mit dem verstärkten Einsatz der Pinsellavierung, die den Kontrast zwischen der dunkel verschatteten Mauer als Basis des Bildes und der Helligkeit, die die zentrale Gruppe umfängt, klar herausarbeitet, erreicht Zimmermann eine Raumwirkung, die noch durch die rechts hinter der Szene in die Tiefe gerichtete Säulenstellung der antiken Architektur verstärkt wird. Die Ausführung mit brauner Lavierung wie sie Röhlig berichtet, weicht deutlich von der sonst von Zimmermann bevorzugten blau - grauen ab.

⁹³⁶ Wenn Röhlig 1949 (1) S. 57 die Raumkomposition aus der aus der Verkündigungsszene in der Pfarrkirche in Buxheim heraus entwickelt sieht, so kann dem zwar zugestimmt werden, das Bild stammt aber nicht von Johann Baptist Zimmermann sondern von Franz Georg Hermann. Es ist mit „Georg Hermann 1727“ signiert. Pörnbacher 2009 S. 52.

Nr. 7 Aufrichtung des Kreuzes Petri (*).

Bleigriffel, Pinsel in Blau - Grau

Quadriert

Maße unbekannt

Nicht signiert.

Datierung: 1729

Die Zeichnung gilt seit dem 2. Weltkrieg als verschollen. Die Angaben basieren auf Röhlig 1949 (1) S. 59 und Röhlig 1949 (2) Nr. 2. Einzelheiten wie Maße, mögliches Wasserzeichen, Aufschriften oder Provenienz sind nicht mehr verfügbar.

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. III F. Bl. 25.

Auf einem flachen Erdhügel ziehen Henkersknechte das umgekehrte Kreuz mit dem an seinen ausgestreckten Armen genagelten Petrus hoch. Ein römischer Soldat, auf ein Schild gestützt, in der Rechten eine Lanze, nach der Legende der Präfekt Agrippa,⁹³⁷ beobachtet zusammen mit zwei weiteren Männern die Szene, während am gegenüberliegenden linken Bildrand sich zwei Soldaten auf Pferden unterhalten. Weitere Zuschauer sowohl im Vordergrund wie auch hinter der Szene vervollständigen das Bild. Eine Pyramide und ein Rundtempel – wohl Hinweis auf Rom – schließen die Szene im linken Hintergrund ab.

Nach der Schilderung in der *Legenda aurea* wollte Petrus mit dem Kopf nach unten gekreuzigt werden.⁹³⁸ Gott öffnete den Weinenden die Augen und sie erblickten „Engel mit Kränzen von Rosen und Lilien bei Petro am Kreuze stehen...“,⁹³⁹ was in der Zeichnung fehlt, wohl aber im Fresko ergänzt wurde, indem dort am Himmel ein Putto mit einem Märtyrerkranz dem Petrus entgegen schwebt und an vier Ecken des Stuckrahmens Putten in das Bild hineinragen.

Die querovale Werkzeichnung ist die Vorlage für das Fresko im Chor der Pfarrkirche in Weyarn. (ehem. Augustinerchorherren - Stiftskirche).⁹⁴⁰ Wie von Röhlig bestätigt und ein Vergleich von Foto und Fresko erkennen lässt, wurde der Entwurf weitgehend umgesetzt. Die präzise Ausführung ist auf die handelnden Personen im Vordergrund beschränkt, während Elemente im Hintergrund wie die Wolken, die Pyramide, der Rundtempel und die Figuren am rechten Bildrand nur schemenhaft mit flüchtiger Lavierung markiert sind. Insgesamt ist die Werkzeichnung detaillierter ausgeführt als der gleichzeitig entstandene Entwurf für das „Martyrium des Paulus“ (Kat. Nr. 8). Abgesehen von der Bleivorskizzierung

⁹³⁷ *Legenda aurea* 2004 S. 333.

⁹³⁸ *Legenda aurea* 2004 S. 334: „Christus, der vom Himmel auf die Erde kam, ward am aufrechten Kreuze erhöht; ich aber bin gewürdigt, von der Erde zu kommen nach dem Himmel, darum soll mein Haupt nach der Erde weisen und meine Füße nach dem Himmel. Also, da ich unwürdig bin, am Kreuze zu hängen wie mein Herr ist gehangen, so kehret das Kreuz um und kreuziget mich, das Haupt nach unten.“

⁹³⁹ *Legenda aurea* 2004 S. 334

⁹⁴⁰ Röhlig 1949 (1) S. 59 und Anm. 126; Röhlig 1949 (2) Nr.2; zu der Pfarrkirche in Weyarn Thon 1977 Kat. Nr.45; Bauer 1985 S. 166 ff; CBD Bd. 2 S. 613-627. Röhlig 1949 (1) S. 59: „Fresko und Entwurf stimmen so weitgehend überein, dass der Entwurf hier nicht näher besprochen zu werden braucht.“

hat Zimmermann die Zeichnung offenbar ausschließlich mit Pinsel ausgeführt, das für ihn ab der Mitte der zwanziger Jahre bevorzugte Zeicheninstrument.

Wie so oft hat Zimmermann die künftige Rahmung des Freskos selbst im letzten Entwurfsstadium nicht berücksichtigt. In Weyarn ist dies umso auffälliger, als hier die vier Engel im Stuckrahmen Teil der Ikonographie des Bildes sind, als sie zusammen mit dem Putto im Fresko die himmlische Vision Petri erfüllen.⁹⁴¹ Die Stuckrahmung machte offenbar Abänderung im Fresko gegenüber dem Entwurf notwendig. Im Fresko überdeckt ein Putto zum Teil Figuren der Gruppe am linken Bildrand. Der Entwurf spart diese Stelle bereits teilweise aus.⁹⁴² Im Fresko fehlt die Figur mit dem Pferd neben dem Fahnenträger, sie würde von der in das Bild hineinragenden Stuckfigur verdeckt werden, dafür erscheint das Gesicht einer weiteren Person zwischen Flügel und Tuch eines Puttos, das auf dem Entwurf nicht enthalten ist. Das Papstkreuz im Fresko, das Petrus als ersten Papst kennzeichnen soll, ist in der Zeichnung nur undeutlich verschwommen angedeutet.

Eine Anregung für die Bildkomposition könnte Zimmermann in Luca Giordanos Version des Themas mit dem Motiv des das Kreuz mit einem Seil hochziehenden Schergen bzw. in einer druckgrafischen Reproduktion gefunden haben.⁹⁴³ Hier liegt der Oberkörper flach auf dem Kreuzbalken und der Blick des Heiligen richtet sich auf den heran schwebenden Engel mit Kranz und Märtyrerpalme, wie es allerdings erst im Fresko ausgeführt wurde (Folie 60 a).⁹⁴⁴ Der sitzende Krieger mit Schild, Lanze und Helm wird in die Zeichnung Nr. 7 „Kreuzaufrichtung Petri“ eingesetzt und auch in dem großen Deckenfresko im Steinernen Saal in Schloß Nymphenburg (1755) wiederholt⁹⁴⁵ und dürfte einer Vorlage nach Francesco Solimena entnommen worden sein (Folie 60 b). Das Motiv der den Kreuzstamm hochstemmenden Schergen findet sich bei Rubens (Folie 70 a). Mit der gestaffelten Positionierung der Figuren und der Stellung des Kreuzes in seiner schrägen Ausrichtung gewinnt die Darstellung ähnlich der Lösung Giordanos an räumlicher Tiefe.

Das Motiv der Kreuzigung Petri hat Zimmermann im Langhausfresko der Münchener St. Peters Kirche nochmals verwendet.⁹⁴⁶ Vorbereitende Grundlage für das Münchener Deckenbild war eine Ölskizze, heute im Pfarramt St. Peter (Folie 60 d).⁹⁴⁷ In Hinblick auf die Sechshundertjahrfeier des Klosters Weyarn wurde Zimmermann mit dem Vertrag vom 21.

⁹⁴¹ Bauer 1985 S. 168: „Der feste Rahmen, der die Hauptbilder noch in Bildbedeutung und Bildgehalt dem Ornament gegenüber abgrenzt, hat sich ornamental aufgelöst. Die Ornamentalisierung greift in das Hauptbild ein.“

⁹⁴² Näheres dazu s. Katalog Nr. 7. Eine ähnliche Situation, in der Teile des Entwurfes durch die umrahmende Stuckierung gegenüber dem Entwurf verdeckt würden und das Fresko entsprechend angepasst wird, ist mit Astronomia und Urania (Kat. Nr. 30) in Schloß Nymphenburg gegeben. Hier verschwindet der im Entwurf deutlich erkennbare linke Fuß der Astronomie hinter dem Stuckmotiv.

⁹⁴³ Luca Giordano: Kreuzigung Petri (ca. 1660), 196 x 258 cm, Venedig Galleria dell' Accademia.

⁹⁴⁴ Grundlage für Zimmermann dürfte eine druckgraphische Reproduktion gewesen sein.

⁹⁴⁵ Der sitzende Krieger mit Schild, Lanze und Helm wird in dem großen Deckenfresko im Steinernen Saal in Schloß Nymphenburg (1755) wiederholt Abb. bei Bauer 1985 S.287.

⁹⁴⁶ Ursprünglich hatte die Kirchenleitung eine „Kreuzaufrichtung Petri“ als Hochaltarblatt für St. Peter vorgesehen. Der in den Jahren 1730 - 1734 von Nikolaus Stuber ausgeführte Hochaltar hatte die Kreuzaufrichtung Petri nicht thematisiert. Da man in einer dem Hl. Petrus geweihten Kirche schlecht ohne eine Darstellung seines Martyriums auskommen konnte, hat man sich offenbar für ein Deckengemälde entschieden, auch wenn das Thema dort selten zu finden ist. Zu dem von Spillenberger erstellten Entwurf für den Hochaltar s. Baljörh 2003 S.275 Z 36 und Abb. 104.

⁹⁴⁷ Abb. s. CBD Bd. 3 Teil 1 S. 251 Abb. B.

April 1729 die Dekoration der Stiftskirche übertragen, womit auch das Entstehungsdatum der Zeichnung gegeben ist.⁹⁴⁸

⁹⁴⁸ Text s. Anhang; Schmid 1900 S. 99. Den Vertrag mit dem Kloster Weyarn vom 21. April 1729 unterschrieb Zimmermann mit „Johann Zimmermann Maller und Stuckator“. Auffallend ist, dass nun der „Maller“ vor dem „Stuckator“ fungiert.

Nr. 8 Enthauptung des Hl. Paulus

Bleigriffel, Pinsel in Blaugrau

Mit Bleigriffel quadriert

319 x 397

Nicht signiert

Wasserzeichen: Bayerisches Wappen

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M. Inv. Nr. 14414

Erworben 1922 von Pelzer und Coste, München.

Die Werkzeichnung ist, wie Kat. Nr. 7, die Vorlage für ein Fresko im Chor der ehem. Augustiner - Chorherren - Stiftskirche, heute Pfarrkirche in Weyarn.⁹⁴⁹ In einem freien Gelände, auf einem kleinen Hügel erwartet Paulus, kniend, nach links gewandt, die Hände zum Gebet gefaltet und den Blick zum Himmel gewendet, den tödlichen Streich des Henkers. Dieser, das Schwert mit beiden Händen umgreifend, breitbeinig in Rückenansicht, holt weit aus. Zur Linken der zentralen Szene beobachten vier Personen, unter einem großen Baum, das Martyrium während gegenüber auf der rechten Bildseite römische Soldaten, ähnlich wie in der vorangehenden Kat. Nr. 7, teilnahmslos sich unterhalten. Vor dieser Gruppe, im rechten unteren Vordergrund hält eine am Boden gelagerte Frau ein Kind und beobachtet mit nach rückwärts gewendetem Kopf das Geschehen.⁹⁵⁰

Ähnlich wie Kat. Nr. 7 werden hier die Mittelfiguren durch ihre Größe und mittige Positionierung auf dem Blatt von dem übrigen Personal abgehoben. Vor allem der Körper des Henkers gewinnt durch fleckenhaft verteilte Lavierungsakzente Plastizität, was durch die Lichtverteilung vor allem auf seinem Rücken und die tiefe Schattierung des flatternden Gewandteiles noch verstärkt wird. Die Hintergrundszene mit dem beobachtenden Personal und dem Baum wird eher schemenhaft in reiner Pinselausführung angedeutet, ebenso der Gewandteil der im Vordergrund sitzenden Frau mit Kind. Bereits in der „Enthauptung des Sixtus“ in Schliersee (1714; Folie 15 f)⁹⁵¹ hatte Zimmermann den Bildaufbau auf eine große Mittelgruppe konzentriert. Die Nebenfiguren werden zu beiden Seiten des zentralen Motivs platziert, womit füllendes Beiwerk wie es z.B. noch in Buxheim zu sehen ist, entfällt.⁹⁵² Ist in der Kreuzaufrichtung Petri (Kat. Nr. 7) mit der Position des Kreuzes und den Personen eine räumliche Staffelung gegeben, so ist der Paulusentwurf ein Beispiel für Zimmermanns immer wieder zu beobachtende Neigung zu geringer Raumtiefe mit der sich daraus ergebenden Aufreihung der handelnden Personen im Vordergrund.

Die sorgfältige Quadrierung, die z. B. den Kopf, die Schulterpartie und die ganze rechte Körperseite des Henkers sehr genau berücksichtigt wie auch den Kopf des Heiligen genau in ein Quadrat einpasst, weist das Blatt als Vorlage für die Übertragung aus, auch wenn die Putten mit dem Märtyrerkranz und der Felsen an der linken Seite des Freskos im Entwurf

⁹⁴⁹ Zur Kirche allgemein s. CBD Bd. 2 S. 613 ff, auch die Stuckierung stammt von Zimmermann und seiner Werkstatt.

⁹⁵⁰ LCI 1994 Bd.8 Spalte 129 f. Hinweise auf das Martyrium des Paulus durch Enthauptung findet sich vor allem im ersten Clemens Brief.

⁹⁵¹ Folie 15 f: Foto: Grüner; Karl Schliesee.

⁹⁵² Röhlig 1949 (1) S. 22.

nicht festgehalten sind.⁹⁵³ In beiden Entwürfen (Kat. Nr. 7, 8) hat Zimmermann die spätere Stuckrahmung nicht berücksichtigt. Die Zeichnung wird zur gleichen Zeit wie Kat. Nr. 7, also im Zusammenhang mit der Ausmalung der Kirche 1729 entstanden sein. Das Fresko im dritten Langhausfresko ist mit „Zimmerman pinxit 1729“ signiert.

Das Thema der Enthauptung hat Zimmermann mehrfach bearbeitet, zum ersten Mal 1714 in Schliersee mit der „Enthauptung des Hl. Sixtus“. Hieran mag er sich mit seinem Entwurf für Weyarn angeschlossen haben. Im Jahre 1720 behandelte er das Thema in Oberndorf, diesmal die Enthauptung des Heiligen Georg (Folien 15 e, f). In München St. Jakob am Anger befand sich ebenfalls eine Enthauptungsszene, die Enthauptung des Jakobus, (1737/38), die der von Weyarn zumindest in dem zentralen Motiv weitgehend entsprach.⁹⁵⁴

Der Entwurf und das Fresko in Weyarn unterscheiden sich insbesondere durch die Rückenansicht des Henkers von den übrigen bekannten Darstellungen, in denen der Henker frontal erscheint. Der Henker in Weyarn ist ein nahezu wörtliches Zitat aus Dominichinos Fresko im Oratorio S. Andrea in San Gregorio Magno, Rom.⁹⁵⁵ Durch Carlo Marattas Reproduktion des Freskos⁹⁵⁶ war dieser Henkertypus offenbar recht weit verbreitet (Folie 15 d).⁹⁵⁷ So griffen etwa Spillenberger wie auch Heinrich Schönfeld darauf zurück.⁹⁵⁸ Die die Szene umlagernden Personen hat Zimmermann nicht aus der Vorlage übernommen, während Cosmas Damian Asam in Ensding, eheml. Benediktiner – Klosterkirche St. Jakob gerade darauf zurückgegriffen hat, dagegen verzichtete er auf die Figur des Henkers.⁹⁵⁹

⁹⁵³ Röhlig 1949 S. 58 f; Bauer 1985 S. 168 gibt nur die beiden Bilder „Tolle lege“ und „Augustinus und das Kind am Meer“ als eigenhändig an Zimmermann; CBD Bd. 2 S. 613 f. Thon 1977 S. 166 nimmt sogar an, dass die Arbeiten in Weyarn vollständig von Zimmermann ausgeführt wurden.

⁹⁵⁴ CBD Bd. 3 Teil I S. 231 ff: leider eine sehr unscharfe, alte Aufnahme, weshalb auf eine Abbildung verzichtet wurde.

⁹⁵⁵ Kat. Ausst. Frankfurt 1988 Abb. 26.

⁹⁵⁶ S. Trottmann 1986 Abb. 133.

⁹⁵⁷ Folie 15 d: Dominichino Fresko im Oratorio S. Andrea in San Gregorio Magno, Rom. Carlo Maratta Kupferstich des Freskos, Reproduktion aus Kat. Ausst. Frankfurt 1988 Abb. 26.

Für das Grundmuster der verschiedenen Enthauptungsszenen könnte Zimmermann ergänzend durch die illustrierte Ausgabe der „Bavaria Sancta et Bavaria Pia“ des Matthäus Rader angeregt worden sein, Matthäus Rader: „Bavaria Sancta et Bavaria Pia. Mit Kupferstichen von Raphael Sadeler d. Ä. und Raphael Sadeler d. J. nach Entwürfen von Peter Candid und Mathias Kager. Vier Teile in einem Band München 1615, 1624, 1627 und 1628. Einzelheiten dazu s. Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 26 f

⁹⁵⁸ Die Zeichnung Spillenbergers bei Aurenhammer 1958 Abb. 52. Heinrich Schönfeld „Martyrium der Heiligen Katharina“ s. Kat. Ausst. Friedrichshafen 2009 Kat. Nr. 43. Zu der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Fresko Dominichinos mit dem gegenüberliegenden Fresko Guido Renis Schmidt-Linsenhoff 1988 S. 67.

⁹⁵⁹ Trottmann 1986 S. 63. Abb. bei Asam 1986 Tafel 6.

Nr. 9: Himmelfahrt Christi (*).

Feder und Pinsel, Blau laviert

Quadriert

Maße unbekannt

Nicht signiert

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. III F.BI.31.

Die Zeichnung gilt seit dem 2. Weltkrieg als verschollen. Alle Angaben, insbesondere die zeichentechnische Ausführung, beruhen auf Röhlig 1949 (2) Nr. 3, die den Entwurf auf Grund des Zeichenstils eindeutig Zimmermann zuschreibt.⁹⁶⁰ Weitere Einzelheiten wie Maße, Wasserzeichen, Aufschriften oder Provenienz sind nicht verfügbar.

Die Werkzeichnung ist die Vorlage für das Deckenfresko im Langhaus des Neumünsters in Würzburg.⁹⁶¹ Es entspricht mit den konkav gerundeten Ecken und der mittigen, leichten Ausbuchtung der Rahmung dem Format des Freskos. Das Thema, die Himmelfahrt Christi, ist in Lukas 24, 50 f und Apg. 1,9 f vorgegeben. Danach führte Christus „die Elf und die anderen Jünger“ aus Jerusalem hinaus „in die Nähe von Betanien.“ Dieser Textquelle folgend hat Zimmermann das Geschehen, ohne einen architektonischen Hinweis auf das nahe Jerusalem, in einen Landschaftsausschnitt verlegt, den im Hintergrund Felsen von dem übrigen Weltgeschehen abgrenzen. So wird der Gedanke der biblischen Schilderung,⁹⁶² der ausschließlichen Teilnahme der Jünger an Christi Abschied, durch die bergige Umschließung zum Ausdruck gebracht. Am unteren Rand schließt ein Gewässer den Landstreifen ab, auf der rechten Seite sind es ein kräftiger Baum und eine Palme. Im linken unteren Bildbereich blicken Maria, hinter ihr Johannes und zwei bärtige, einander zugewandte Aposteln gebannt Christus nach, der mit ausgebreiteten Armen in einen wolkenreichen Himmel auffährt, bis „eine Wolke ihn aufnahm und ihn ihren Blicken entzog“ (Apg.1,9). Engel mit Palmenzweigen und einem Kreuzstab begleiten Christus.

Auf der rechten Seite, vor dem Baum, verharrt eine große männliche Figur, wohl Petrus, mit weit ausgebreiteten Armen, gefangen von dem himmlischen Schauspiel. Diese erinnert in ihrem himmelwärts gerichteten Staunen an eine Figur in vergleichbarer Haltung in Rubens themengleichen Ölbild im Hauptaltar der Kathedrale von Antwerpen (Folie 61 c). Vor Petrus kniet eine Frau, die mit gefalteten Händen dem entschwebenden Christus nachblickt. Für

⁹⁶⁰ Röhlig 1949 (1) S.78 ff, 149 f, Anm. 168 und Röhlig 1949 (2) Nr. 3.

⁹⁶¹ Deckenfresko im Langhaus des Neumünsters in Würzburg Kunstdenkmäler der Stadt Würzburg Tafel XXIX, 1915. Fotograf unbekannt. Foto um 1910/12. Das Fresko wurde im Krieg zerstört und 1950/52 großflächig restauriert und ergänzt, Röhlig 1949 (1) S.78: „Auch die Fresken der Hauptraumdecke sind nicht alle eigenhändige Werke Johann Baptist Zimmermanns scheinen aber auf Entwürfe Zimmermanns zurückzugehen. Als eigenhändig ist sofort das signierte Fresko der Vierungskuppel - trotz Übermalung - zu erkennen. Für alle anderen Fresken ist anzunehmen, dass sie nach Entwürfen Zimmermanns von Schülern gemalt wurden. Die Scheidung eigenhändiger Arbeiten von denen der Schüler nach Entwürfen Zimmermanns ist hier erleichtert, da der Entwurf Zimmermanns für die Himmelfahrt im Mittelfeld des Langhauses, eine lavierte Federzeichnung, (ehem. Staatliche Graphische Sammlung München, im Krieg 1944 vernichtet) einen Vergleich mit der Idee Johann Baptist Zimmermanns mit dem ausgeführten Fresko erlaubt.“ Staatliche Graphische Sammlung München Inv. III, F. BI. 31 Feder und Pinsel, Blau laviert, quadriert, nicht signiert. Bauer 1985 S.315 mit Literatur zum Neumünster, Würzburg.

⁹⁶² Nach Lukas 24, 50 führte Christus die Jünger hinaus in die Nähe von Betanien.

diese kniende Rückenfigur, wohl Maria aus Magdala, griff Zimmermann neben Rubens auf Vorbilder aus der spätbarocken venezianischen Malerei zurück, wie sie ihm durch Amigoni in Ottobeuren oder im Neuen Schloß Schleissheim vermittelt worden waren (Folien 51 e, 64 c).⁹⁶³ Die Figur des Petrus erinnert an jene in dem Entwurf für „Petrus heilt einen Lahmen“ in München St. Peter (Kat. Nr. 30). Das Motiv wiederholte Zimmermann, nur leicht abgewandelt, in Andechs. (Folie 61 a)

Das Bergpanorama und Wolken gliedern formal das Bild in zwei übereinander gesetzte Sphären, die irdische und die himmlische Welt. Diese Trennung wird durch einen das ganze Bild durchziehend Aufwärtzug wieder überwunden, durch das gebannte Schauen der Beteiligten und ihre Bewegungen, die nach oben gereckten Arme und Hände und die in den himmlischen Bereich hinein reichenden Bäumen. Zugleich wird der Blick des Betrachters, der Linie des Felsen folgend, in die Höhe auf das himmlische Geschehen, auf Christus geleitet.⁹⁶⁴

Ein Vergleich des großen Baumes mit dem am Mittelpfeiler der Sakristei der Klosterkirche Ettal, die Zimmermann um 1725 stuckiert hatte (Folie 61 b),⁹⁶⁵ belegt den Formenaustausch zwischen Malerei und Stuckarbeiten bei Zimmermann. Wie beliebt der Seiten Abschluss mit der Palme und der darunter stehenden Figur in der Zimmermann Werkstatt war, zeigt Martin Heigls „Mariä Himmelfahrt“ (1764) in der Pfarrkuratie – und Wallfahrtskirche Maria Thalheim (Folie 62 b).⁹⁶⁶ Da Zimmermann die Palme meist in Darstellungen triumphaler Erhöhung wie der Himmelfahrt einsetzt, ist sie nicht als bloßes Landschaftselement sondern als ein Zeichen des Sieges, des Triumphes aber auch des Paradieses zu verstehen.⁹⁶⁷

In der Zeichnung hat Zimmermann hier, im Gegensatz zu manch anderen Entwürfen, das Format der Freskofläche in der Zeichnung genau beachtet hat, ohne allerdings die an den Rahmen heranreichenden Stichkappen oder den Dekor des Rahmens näher auszuführen. Dennoch hat er sich bei der Übertragung offenbar schwergetan. Den auf das Zentrum des Geschehens, nämlich Christus, gerichteten Bewegungszug sieht Röhlig,⁹⁶⁸ die sowohl die Zeichnung wie auch das Fresko noch im Original gesehen hat, in der Ausführung des Freskos gegenüber dem Entwurf empfindlich gestört: „Die Veränderung in der Ausführung ist verursacht durch die anderen Maßverhältnisse des Deckenbildes. Das Fresko hat sehr viel gestrecktere Proportionen (Kat. Nr. 8, 61 c). Ist das Verhältnis von Breite zu Höhe des Entwurfes etwa wie 2 zu 3, so ist das des Deckenbildes dagegen etwa wie 1 zu 2. In der Einfügung der Komposition des Entwurfes in das Gewölbefeld ist die gesamte Szene höher in das Bildfeld gesetzt. Ein zu großer Vordergrund und die damit verbundene Verschiebung aller Ansatzstellen der Figuren, die im Entwurf mit größter künstlerischer Sicherheit auf

⁹⁶³ Röhlig 1949 (1) S. 80 und Anm. 178.

⁹⁶⁴ Röhlig 1949 (1) S. 80: „Mit diesem neuen Bildmittel eines räumlichen Zusammenschlusses der Szene und einer auf das Zentrum des Geschehens hinzuführenden Bewegung im Raum ist nun auch die neue Aufgabe der Füllung eines sehr gestreckten Bildfeldes im Mittelfresko der Langhaustonne mit der Himmelfahrt Christi gelöst, wie die eindeutig den Stil Zimmermanns aufweisende Skizze darlegen soll.“

⁹⁶⁵ Thon 1977 S. 89, Kat. Nr. 36 und Abb. 95.

⁹⁶⁶ CBD Bd. 7 S. 215.

⁹⁶⁷ Zur Palme als Symbol s. LCI Stichwort „Palme“; am Beispiel des östlichen Langhausbildes der ehemaligen Stiftskirche und heutigen Pfarrkirche St. Paulin in Trier von 1743 geht Hartmann 2014 S. 218 ff auf verschiedene Sinngehalte der Palme in Verbindung mit Christus ein.

⁹⁶⁸ Röhlig 1949 (1) S. 80 f.

Ecken und Kurven des Rahmens bezogen sind, beeinträchtigen die Wirkung der gesamten Komposition.“ Den gegenüber dem Entwurf gestreckteren Maßen des Deckenbildes⁹⁶⁹ begegnete Zimmermann neben dem angesprochenen größeren Vordergrund mit einem oberhalb Christi eingeschobenen Putten Reigen,⁹⁷⁰ der nun den im Entwurf gegebenen Freiraum unterhalb des oberen Bildrandes ausfüllt. Mit der sich daraus ergebenden tieferen Positionierung Christi auf die Bildmitte hin bricht die Aufwärtsbewegung, die in dem Entwurf durch die emporgestreckten Hände, die himmelwärts gerichteten Blick oder die mit den Christus zustrebenden Ästen des rechten Baumes betont wird, im Fresko ab.⁹⁷¹ In Andechs hat Zimmermann die Darstellung mit nur wenigen Veränderungen übernommen. Auch hier lässt der zu tief in der Mitte angelegte Christus den Eindruck der Entrücktheit nicht recht aufkommen. Allerdings mag die ungünstige Platzierung Christi durch die Lage des Pfingstloches bedingt gewesen sein. (Folie 61 a)

Nach den überlieferten Datierungen waren die Brüder 1721 gemeinsam bei der Errichtung des Bonifatius – und des Burkhardusaltars tätig. Unabhängig von seinem Bruder hat Johann Baptist von 1721 bis 1741 Fresken und Tafelbilder geliefert. Bestätigt wird die Datierung des Entwurfes durch die Signatur im Pfingstfestfresko in der Vierungskuppel „Joh. Zimmermann pinx. 1732“, womit der Entwurf auf das Jahr 1732 datiert werden kann. Nach Röhlig waren die Fresken der Hauptraumdecke nicht alle eigenhändige Werke Johann Baptists. Es liegen ihnen aber wohl seine Entwürfe zugrunde.⁹⁷²

⁹⁶⁹ Röhlig 1947 (1) S. 80 f; Einzelheiten s. Text 5. 1.

⁹⁷⁰ Röhlig 1947 (1) S. 80. Ein ähnliches Problem hatte offenbar Melchior Steidl in der Schönbergkirche in Ellwangen, wo die Figuren im Verhältnis zur Bildfläche proportional um einiges kleiner sind als im Entwurf, mit der Folge, dass Steidl zusätzlich weitere Figuren einfügen mußte, s. dazu Strasser 1999 S. 18.f

⁹⁷¹ Röhlig 1949 (1) S. 80: „Entscheidend verändert ist die Stellung des auffahrenden Christus im Bildfeld. Die Straffheit der Bewegungsführung ist aufgegeben, die auch in der engen Bezogenheit des auffahrenden Christus und seiner geöffneten Arme auf die oberen Rahmenecken zum Ausdruck kam, und die Einführung eines die Komposition nach oben schließenden Puttenreigens auf Wolken nimmt dem Deckenbild endgültig die für Zimmermanns Deckengestaltung charakteristische Öffnung und Weitung der Komposition nach oben.“

⁹⁷² Röhlig 1949 (1) S.78. Bauer 1985 S. 316.

Nr. 10: Krönung Mariens durch Christus und Gott Vater.

Pinsel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

300 x 332

Unregelmäßig beschnittene, leicht gestauchte Kreisform

Datierung: vor 1733/34

Beischrift (Feder in Braun) auf einem auf dem Passepartout aufgeklebten Zettel:
„Zimmermann (Signatur) // Nota: Dieser Namen ist von Zimmermanns// eigener Hand
geschrieben, und an einem Eck // dieser Zeichnung gestanden.“

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 7075 Z (alt 8195)

Herkunft: Antiquariat Motzler Freising 1822

Das nahezu kreisförmige Blatt ist die Vorlage für das zentrale Motiv des Kuppelfreskos in der Zisterzienserinnen – Abteikirche Mariä Himmelfahrt in Landshut – Seligenthal, die Zimmermann ab 1733/34 stuckierte und freskierte (Folie 62 d).⁹⁷³ Maria, in den Himmel aufsteigend, wird von Gott Vater, mit Zepter, und Christus, die Rechte segnend erhoben, gekrönt. Beide halten gemeinsam eine Krone über Maria, die in demütiger Haltung, mit gefalteten Händen Christus anblickt. Über den dreieckshaft positionierten Figuren schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Hinter Christus ein Putto mit Kreuz, weitere Putti zu Füßen Marias.

Die Darstellung folgt einem häufig verwendeten Muster.⁹⁷⁴ Zimmermann wiederholt die Dreifaltigkeitsgruppe immer wieder in vergleichbarer Form, z.B. in Bad Wörishofen (1722/23), in Wemding Maria Brunnlein (Folie 62 a; 1752/54) oder in Kat. Nr. 15 mit nur geringen Abweichungen. Allenfalls variiert er in Größe und Aktion, wie hier mit der Krone oder der unterschiedlichen Handhaltung Gottvaters mit dem Zepter.⁹⁷⁵ Man könnte den Eindruck gewinnen, die Zeichnung sei, wie auch andere, das Grundmuster für die Darstellung des Themas in der Zimmermann Werkstatt gewesen, das jeweils den lokalen Gegebenheiten angepasst wurde (Folie 62 c). In diesem Fall dürfte er für die Figur Gottvaters Rubens' „Marienkrönung“ in Antwerpen bzw. eine druckgraphische Version als Vorlage genutzt haben und sich für die Figur der Maria möglicherweise an Cosmas Damian Asams Fresko in Osterhofen – Altenmarkt orientiert haben.⁹⁷⁶ Auch eine Anregung durch Johann Capar Sings gleichthematisches Altarblatt in Schussenried (1717) sollte nicht ausgeschlossen werden (Folie 55 a). Zimmermann könnte es während seiner Arbeiten im nahen Steinhausen gesehen haben. Wie beliebt die isolierte Dreifaltigkeitsgruppe für

⁹⁷³ Das Blatt wurde erstmals von Hamacher 1987 S. 107, Kat. Nr. 47, Abb. 24 veröffentlicht. Röhlig 1949 (2) Nr. 24. Zu der Zisterzienserinnen-Abteikirche in Landshut-Seligenthal Mariä Himmelfahrt und dem Fresko s. Bauer 1985 S. 196 ff, 317; Röhlig 1949 (1) S. 82 ff; KKF Nr. 583, Thon 1977 S. 158 ff und Kat. Nr. 64, die, wie auch Bauer 1985 S. 200, der die Ausführung der Fresken Johann Joseph Zimmermann und seinem Bruder Franz Michael zuweist. Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 212 Kat. Nr. 77 mit weiterer Literatur. Zu einem quellenmäßigen Beleg der Bezahlung und der Tätigkeit von Mitarbeitern s. Thon 1977 Anm. 610.

⁹⁷⁴ Allgemein zur Entwicklung der Darstellung der Himmelfahrt und Krönung Marias s. Schnell 1951.

⁹⁷⁵ Röhlig 1949 (1) S. 78 f. Zu Zimmermanns kompilatorischer Arbeitsweise s. oben 4. 7.

⁹⁷⁶ Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 212 Kat. Nr. 77.

Zimmermann war, zeigt das Fresko in Dietramszell (Folie 62 c), in dem sogar der Kranz mit übernommen wurde, obwohl niemand zu krönen war.

Das Blatt ist eine der wenigen Zeichnungen, in denen Zimmermann nur einen Teilausschnitt⁹⁷⁷ aus einem größeren Zusammenhang vorbereitend entworfen hat. Ob der Entwurf von vornherein auf einem rund zugeschnittenen Blatt gezeichnet oder nachträglich aus einer größeren Zeichnung zu der Rundkomposition zugeschnitten wurde, ob von Zimmermann selbst oder jemand anderem, ist nicht mehr feststellbar.⁹⁷⁸ Auch die deutliche Umrahmungslinie lässt nicht unbedingt den Schluss zu, dass von Anfang an nur dieser zentrale Teilausschnitt mit der Zeichnung erarbeitet werden sollte.

Die drei Hauptpersonen sind identisch umgesetzt, wenn auch Christus und Gottvater im Entwurf sich Maria stärker entgegen neigen als im Fresko. Das Kreuz ragt im Fresko in ganzer Länge hinter Christus auf und ist gegenüber dem Entwurf um ca. 90 Grad gedreht, so dass es flach auf sichtig gezeigt wird. Für den Engelreigen, der die große Lichtfläche umgibt, findet sich im Entwurf keine Andeutung sondern eine Wolkenformation. Auch ist die Taube im Fresko höher über der Krone positioniert, so dass sich dadurch der Raum über der Szene gegenüber dem Entwurf weitet und die Platzierung der Taube als Mitte der großen, hellen himmlischen Fläche betont wird, was dem Entwurf nicht entnommen werden kann. Im Fresko hat Zimmermann die zwei Putten Köpfe am rechten Gewandzipfel Marias durch zwei große Engel, die sich Maria nähern, ersetzt. Diese Lösung hat er dem oben erwähnten Fresko Cosmas Damian Asams entnommen.

Die aufgezeigten Abweichungen lassen vermuten, dass die Zeichnung mit Rücksicht auf die anders proportionierten Größenverhältnisse der Malfläche abgeändert werden musste. Darauf deutet hin, dass die Korrekturen wie die Größe des Kreuzes, die höhere Positionierung der Taube und die beiden Engel durch die größere Malfläche ermöglicht wurden. Dass sich Zimmermann mit dem Verhältnis der Zeichenfläche zur späteren Malfläche gelegentlich vertan hat, zeigen die Werkzeichnungen für Würzburg (Kat. Nr. 9) und Emmering (Kat. Nr. 13).

⁹⁷⁷ Zum Teilentwurf im Planungsprozeß s. Hamacher 1987 S. 106 f.

⁹⁷⁸ Schöller 2003 S.165: „Auch bei der Zimmermannschen Marienkrönung für das Deckenfresko der Zisterzienserinnenabtei Maria Himmelfahrt in Landshut Seligenthal handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Teilkomposition, die eine Gesamtkomposition an ihrer neuralgischsten Stelle nachträglich korrigiert.“

Nr.11: Schlacht bei Clavigo (Hl. Jakobus als „Maurentöter“ (*).

Pinzel in Grau

Quadriert

Maße unbekannt

Nicht signiert

Staatliche Graphische Sammlung München Inv.III F. Bl. 30

Foto: Altbayerische Monatsschrift 2, München 1900, Heft 2/3, S. 71

Die Zeichnung gilt seit dem 2. Weltkrieg als verschollen. Alle Angaben beruhen auf Angaben bei Röhlig 1949 (2) Nr. 5. Weitere Einzelheiten wie Maße, Wasserzeichen, Aufschriften oder Provenienz sind nicht verfügbar.⁹⁷⁹

Die Zeichnung ist der Entwurf für das Fresko „Schlacht bei Clavigo“ im Langhaus der ehemaligen Klosterkirche St. Jakob am Anger in München (im 2. Weltkrieg zerstört und später abgetragen).⁹⁸⁰ Der ikonographische Schlüssel zu dem Dargestellten findet sich an dem Hut des Himmelsreiters, eine Muschel, das Pilgerzeichen Jakobus des Älteren, von dem die Legende sagt, er sei in der Schlacht von Clavigo im Jahre 844 den christlichen Truppen gegen die Mauren auf einem strahlend weißen Pferd zu Hilfe gekommen. König Ramiro von Leon besiegte die Sarazenen und seitdem trägt der Hl. Jakobus den Titel „Maurentöter“ (Matamoros).⁹⁸¹

Gleichsam als Himmelserscheinung von außen, aus der himmlischen Welt über das Schlachtengeschehen hinweg stürmend, galoppiert der Heilige auf einem Schimmel über die Wolken, das Kreuz als Panier in der Rechten haltend. Umgeben von Kämpfenden begrüßt ein Reiter – der Legende nach Ramiro von Leon, der diagonal gegenüber Jakobus positioniert ist, – den zu Hilfe Kommenden mit ausgestrecktem Arm. Die Anregung für die Figur des Ramiro könnte Zimmermann in den Illustrationen Antonio Tempestas (1555 - 1630) zu Torquato Tassos Epos *Gerusalemme liberata* gefunden haben (Folie 63).⁹⁸² Ähnlich Tempesta betont Zimmermann das Geschehen im Vordergrund um den großen Reiter in der linken Bildhälfte mit kräftiger Hell – Dunkeltönung und genauer Zeichnung, während die Gruppe der in die Tiefe des Bildraumes fliehenden Mauren nur schemenhaft skizziert wird. Die ganze linke Szene um den Reiter mit dem ausgestreckten rechten Arm und den Kämpfenden hat Zimmermann später in der „Konstantinsschlacht“ (1756, Kat. Nr.

⁹⁷⁹ Neben den Angaben bei Röhlig 1949 (2) Nr.5, s. Abb. bei Schmid 1900 S. 71.

⁹⁸⁰ Allgemein zu St. Jakob am Anger CBD Bd. 3 Teil I S. 231 ff; Thon 1977 S. 179 f und Katalog Nr. 70. Bezüglich der Einzelheiten zu Geschichte und Architektur sowie Bildprogramm der ehem. Klarissenen Klosterkirche St. Jakob am Anger in München wird auf CBD Bd. 3 Teil I S. 231 ff verwiesen. Röhlig 1949 (1) S. 115 f und Anm. 253: „Die Fresken der Klosterkirche St. Jakob am Anger (1737, im Krieg zerstört) sind einer Beurteilung schwer zugänglich, da die große Dunkelheit der Kirche kaum die Anlage der Komposition erkennen lässt und da die Fresken 1758 und außerdem im 19. Jahrhundert restauriert wurden (Anm. 252). Die (Staatliche) Graphische Sammlung München bewahrte einen Entwurf (im Krieg vernichtet) für eine Reitergruppe der Schlacht von Lepanto.“

⁹⁸¹ Zu einzelnen Darstellungen des Jakobus Major LCI 1994 Bd. 7 Spalte 23 ff Stichwort: Jakobus der Ältere (Major). Andere Erklärungen wie Konstantinschlacht oder die Schlacht von Lepanto treffen nicht zu, Röhlig 1949 (1) S. 115 f.

⁹⁸² Kat. München 2012 S. 88 Nr. 31.

41), die Figur des Ramiro als Hl. Rasso zu Pferde in einem kleinen Fresko über der Empore in Andechs⁹⁸³ wiederverwendet (Folie 19 b).

Der Aufbau der Darstellung ist bestimmt durch den Gegensatz zwischen der großen Figur des vorderen Reiters und dem kleinen, am Himmel erscheinenden Jakobus. Zimmermann betont das Thema der Hoffnung auf himmlische Rettung durch die Diagonale der auf den heranstürmenden Hl. Jakobus weisenden Geste des berittenen Soldaten. Als Gegenbewegung zu dem diagonalen Höhenzug fliehen die maurischen Truppen auf der rechten Seite in die Tiefe. Diesen Bildaufbau mit dem Blick von der Höhe in die Tiefe konnte Zimmermann ebenfalls bei Tempesta gefunden haben (Folie 63). Die drei Bildabschnitte sind nahezu verbindungslos in den Raum gesetzt; nur durch den Weisungsgestus des Reiters aufeinander bezogen.

Die Zeichnung ist gemäß den Angaben von Röhlig ausschließlich mit dem Pinsel gezeichnet. Die lineare Umrandung der Zeichnung entspricht im Wesentlichen der Form des Freskorahmens, ohne allerdings die spätere reiche Stuckverzierung auch nur andeutungsweise erkennen zu lassen. Da die Zeichnung offenbar beschnitten wurde, wodurch die Rundungen der Breitseiten verloren gingen, darf angenommen werden, dass Zimmermann hier, wie auch in anderen Fällen, in der Zeichnung für die Dekorationselemente des Rahmens, die in die Malfläche des Freskos hineinragen, Raum gelassen hat. Deutlich wird dies an der Längsseite der Zeichnung, wo sowohl oben wie auch unten ausreichend Platz für ornamentalen Rahmenschmuck gegeben ist.

Das Fresko, das auf der Zeichnung basierte, befand sich im zweiten westlichen Joch der Kirche. Ein Hinweis in der Oefeleana gibt an, dass mit wenigen Ausnahmen die Fresken von Werkstattmitarbeitern,⁹⁸⁴ Johann Georg Winter (1707 - 1768) und Joseph Zitter (gest. 1777) und von zwei Söhnen Zimmermanns, Franz Michael (1709 - 1784) und Johann Joseph (1707 - 1743) ausgeführt wurden. Aus den Quellen ergibt sich eine Datierung auf das Jahr 1737/38.⁹⁸⁵ Insgesamt sind drei Verträge über Zimmermanns Arbeit in der Kirche bekannt.⁹⁸⁶

⁹⁸³ CBD Bd. 1 S. 299, Abb. S. 296; Röhlig 1949 (1) Anm. 253. Röhlig 1949 (2) Nr. 31 erwähnt eine Reitergruppe für Andechs in der Staatlichen Graphischen Sammlung München Inv. Nr. III F. Bl. 27 ohne Abbildung.

⁹⁸⁴ Oefeleana 5, V, S. 426 zitiert bei Bauer 1985 S. 24 und S. 292 Anm. 62. CBD Bd. 3 Teil I S. 232; Schedler 1988 S. 352, s. dort auch Stichwort „Franz Michael Zimmermann“ und „Johann Joseph Zimmermann“.

⁹⁸⁵ Zum Folgenden CBD Bd. 3 Teil I S. 231 ff mit Einzelheiten der Verträge; Bauer 1985 S. 23 f; Thon 1977 S. 179 f, Anm. 680 und Kat. Nr. 70.

⁹⁸⁶ 1) Vertrag vom 2. Mai 1737, in dem die Arbeiten an der Musikempore, dem Lettner, Teilen des Langhauses und im Chor festgelegt wurden. StAObb KI 375/1185, Text bei Thon 1977 Anm. 680.
2) Vertrag vom 28. Juni 1737 mit dem die Ausmalung der vier Langhausjochs vereinbart wurde. In diesem Vertrag wird auch auf einen vorgelegten Riß Bezug genommen. Ob es sich dabei um den hier vorliegenden handelt, konnte nicht geklärt werden. StAObb KI 375/1185, fol. 123 v; Thon 1977 Anm. 681.
3) Vertrag vom 26. Februar 1738 mit Regelung der Stuckarbeiten in den Seitenschiffen und zwei Kapellen. StAObb KI 375/1185; Thon 1977 Anm. 682.

Nr.12 Tod Marias.

Pinsel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

Querovalen, geschweiftes Blatt

183 X 288

Am linken Rand Reste eines Wasserzeichens

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 1967/230 Z

Sammlungstempel R. 12 (nicht bei Lugt) verso, braun; sowie S in Oval (verso, blau) nicht bei Lugt

Bezeichnet auf Vorderseite unten links: "Zimmermann" mit Strich über dem „m“ in Feder und schwarzer Tinte. Rückseite: Inventarnummer der SGSM mit Stift „1967: 230 Z“ XXI; weiter unbekannter Sammlerstempel in Blau (nicht bei Lugt).

Die quadrierte Werkzeichnung „Tod Mariens“ bereitet das Fresko in der Katharienenkapelle der ehem. Augustinerchorherren - Klosterkirche in Dietramszell (Baubeginn 1729, Weihe 1748)⁹⁸⁷ vor, mit deren Innenausstattung einschließlich der Stuckierung ab 1741 begonnen wurde. Das Patrozinium der Kirche „Maria Himmelfahrt“ begründet einen achteiligen Marienzyklus in den Seitenkapellen, die dem Langhaus angebunden sind. Das Thema des Tod Mariens hatte Zimmermann bereits zuvor nur wenig abgewandelt in der Zisterzienserabtei Maria Himmelfahrt Landshut – Seligenthal 1733/34 ausgeführt.

Das Ereignis ist in einen Innenraum verlegt, dessen Mitte durch eine große Säule markiert ist und der rückwärtig durch eine leicht gekrümmte Wand mit Pilaster, einem umlaufenden Band und einem Vorhang abgeschlossen wird. Die Reduzierung der raumgliedernden Architektur auf ein einzelnes großes Motiv, die Säule, findet sich bei Zimmermann bereits 1728 in Siessen (Kat. Nr. 6 und in Kat. Nr. 4).⁹⁸⁸ Auf einem mit zwei Stufen aufgesockelten Podest liegt in der Bildmitte Maria, die linke Hand herabgesunken, auf einem breiten, schräg in die Bildtiefe gestellten Ruhebett, zurück gelehnt gegen ein großes Kissen. In zwei Gruppen umgeben jeweils drei Apostel zu beiden Seiten das Bett, denen sich zwei weitere im linken Hintergrund zugesellen. In der Mitte beugt sich der durch sein jugendliches Gesicht gekennzeichnete Johannes mit einer Kerze Maria zu. Die lebhafteste Gestik der Hände und der Körperhaltung der Figuren verrät ihre emotionale Betroffenheit. Indem sie die Köpfe und Blicke in verschiedene Richtungen wenden, stehen sie sich in Haltung und Blick nur wenig aufeinander bezogen gegenüber, wie es sich bei Zimmermann gelegentlich zeigt.⁹⁸⁹

Auch wenn die Gestaltung der Hände wie auch die Gestik in ihrem Ausdrucksgehalt teilweise formelhaft wirken, sind, wie für Zimmermann charakteristisch, anatomische Einzelheiten wie die Fußsohle des Apostels vorne links, die sich scharf gegen das Dunkel

⁹⁸⁷ Allgemein zu der Augustinerchorherren-Klosterkirche, heute Pfarrkirche s. statt vieler CBD Bd.2 S. 148 ff; KKF Nr. 583; Thon 1977 S. 336 Kat. Nr. 79. Bauer 1985 S. 317. Zu der Zeichnung s. auch Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 214 Kat. Nr. 78.

⁹⁸⁸ Wenn Röhlig (1) S. 87 hierin ein Charakteristikum der Fresken nach 1740 sieht, so kann dem nicht zugestimmt werden, da sich das einzelne große Architekturmotiv bereits in den frühen 1720iger Jahren findet.

⁹⁸⁹ Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 214 Kat. Nr. 78.

abhebt, die fein modellierte linke Hand Marias sowie ihr unter dem Gewand hervor scheinender rechter Fuß besonders ausgearbeitet. Die Gesichter der Apostel, mit der Zimmermann typischen langen, geraden Nase, kontrastieren in ihrer Erregtheit mit dem ruhigen, gefassten Gesichtsausdruck Marias. Die Dramatik des Geschehens wird durch die bewegten Gewänder noch unterstrichen.

Das Ereignis spielt sich in einer Ebene, im Vordergrund ab, was durch die Stufenkanten deutlich wird. So hat der Apostel links vorne einen Fuß auf die unterste gesetzt, der Jünger rechts vorn steht auf der nächst höheren und das Bett auf der letzten Stufe. Sollte mit dem schräg in die Bildtiefe gestellten Bett ⁹⁹⁰ Raumtiefe erreicht werden, wird diese trotz der architektonischen Gliederung durch die dicht gedrängte Positionierung der Figuren weitgehend aufgehoben.

Die Szene ist in einem, an den Querseiten barock geschweiften Rahmen eingefügt, der dem vorgesehenen Malfeld genau entspricht. Am rechten Rand des Rahmens ist der Ansatz eines Ornamentes erkennbar, dem in der fertigen Fassung die vier, in das Bild auslaufenden Enden der Rocaillen entsprechen. Dies ist, soweit ersichtlich, der einzige Fall, in dem Zimmermann bereits im Entwurf die spätere ornamentale Ausgestaltung der Rahmung mit wenigen kleinen Dekorelementen zumindest ansatzweise berücksichtigt.

Berührt der Jünger im linken Vordergrund mit seinem Fuß bereits den unteren Rand des Rahmens, so fällt ein Gewandteil des neben ihm stehenden Apostels über den Rahmen heraus, ähnlich wie bei Maria das Gewand über die Bettkante und die Stufe herabgleitet. Im Fresko wird das Motiv des den Rahmen überlappenden Gewandteils nicht aufgenommen, sondern, wie bei dem gegenüber stehendem Jünger bereits im Entwurf vorgesehen, ebenfalls vom Rahmen abgeschnitten. Der Stuckateur Zimmermann hatte offenbar gesehen, dass bei einer wortgetreuen Übertragung der über den Rahmen hinausgehende Gewandteil eher in Stuck hätte dargestellt werden müssen.

Als Grundstruktur des Bildaufbaus liegt der Zeichnung Carlo Marattas (1625 - 1713) motivgleiche Darstellung zugrunde, die Zimmermann in einem Stich Robert van Audenaerd zugänglich gewesen sein mag (Folie 64 b). Auch Johann Georg Bergmüller hat sich in einer Zeichnung dieser Quelle bedient,⁹⁹¹ übernimmt den Stich im Gegensatz zu Zimmermann aber spiegelbildlich (Folie 64 a). Beide orientieren sich an dem Bildaufbau des Stiches mit der diagonalen Positionierung der Gottesmutter und den um das Bett in verschiedenen Haltungen gruppierten Aposteln. Zimmermanns Fassung hält, wie auch die Stichvorlage, das Geschehen als irdisches Ereignis fest, während Bergmüller den Tod Marias durch einen zweizonigen Aufbau mit himmlischer Erlösung verbindet. Angesichts des vorgegebenen Freskofeldes war Zimmermann eine solche thematische Erweiterung räumlich nicht möglich. Bergmüller betont den göttlichen Bezug durch einen hellen Lichtraum, der Maria mit der Taube des Heiligen Geistes und Christus verbindet und der sich gegen das dunkler gehaltene Umfeld absetzt. In Zimmermanns Werkzeichnung fällt das Licht breit von rechts ein und leuchtet gleichmäßig die Szene, insbesondere die Mitte, aus.

⁹⁹⁰ Das Motiv nutzt Carlo Marattas auch in dem oft kopiertem „Tod des Josef“ im Kunsthistorischen Museum, Wien.

⁹⁹¹ Das Bild Marattis befindet sich in der Villa Albani, Rom. Einzelheiten s. Strasser 2004 S. 48 Kat. Nr. 4 mit weiterer Literatur; Eppe, Strasser 2012 S. 22 ff dort auch Abb.9 des Kupferstichs Robert van Audenaerd und S. 239 Gv 319 das Schabkunstblatt Bergmüllers.

Das Fresko „Tod Mariens“⁹⁹² ist an der Decke der Quertonne der süd – westlichen Seitenkapelle platziert und nimmt so an der Langhausausstattung Teil. Angesichts des engen arbeitszeitlichen Zusammenhanges mit dem Hauptwerk darf eine Datierung des Entwurfes für 1741/42 angenommen werden. Wird die Autorenschaft Johann Baptist Zimmermanns für die Langhausfresken heute nicht mehr bezweifelt, so ist ebenfalls unbestritten, dass ein besonders großer Anteil an der Ausführung in den Händen von Mitarbeitern gelegen hat.⁹⁹³ Darauf lässt auch die Signatur „Zimmerman/pinxit.1741“ in dem großen Langhausfresko „Gründung des Klosters Dietramszell“ schließen.⁹⁹⁴ Dies rechtfertigt jedoch nicht, die Eigenhändigkeit für den Entwurf Zimmermann abzusprechen. Die Zeichnung zeigt alle Elemente des für Zimmermann typischen Zeichnens mit dem Pinsel. Die Linien sind sicher, mit dunklerer Tusche gezogen, die Gewänder durch lavierte kleine Farbflächen und Flecken strukturiert. Die Lavierung ist fein nuanciert von tiefem Dunkel bis zu hellem, wässrigem Auftrag eingesetzt.

⁹⁹² CBD Bd. 2 S.155 mit Abb. „Maria Tod“ in Dietramszell.

⁹⁹³ CBD Bd. 2 S. 148; Bauer 1985 S. 26 nimmt die Mitarbeit des Sohnes Johann Joseph Zimmermann (1707 - 1743) an. Röhlig 1949 (1) S. 115 geht von einer Autorenschaft Martin Heigels aus, der aber in Dietramszell gar nicht mitgearbeitet hat.

⁹⁹⁴ Bei eigenhändig ausgeführten Fresken hat Zimmermann zusätzlich mit dem Vornamen signiert, Röhlig 1949 (1) S. 88, ebenso Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 214 Kat. Nr.78.

Nr. 13 Geburt Mariens, verehrt von Engeln.

Bleigriffel, Feder in Braun, Pinsel in Grau – Blau.

Mit Bleigriffel quadriert

Signiert und datiert „Zimmermann 1710“, die 1 ist unleserlich, könnte auch eine 4 sein.

Größe: 433 X 558

Britisches Museum London AN 94328001; Registration number: 1998, 0214.9; Location: German Atlas XVIII c. Erworben 1998.

Literatur: Britisches Museum 2001 May - Sept BM Recent Acquisitions 1996 - 2001.

Das Thema des Entwurfes, die Geburt Mariens, erschließt sich über das Marienmonogramm, ohne das es sich auch um die Heilige Familie handeln könnte, wie das Britische Museum in seiner Beschreibung meint.⁹⁹⁵ Ein fünfstufiger, konkav geschwungener Stufensockel führt zu der in den Mittelgrund gerückten, zentralen Szene des Geschehens. Eine Frau, die hl. Anna, hält die kleine, lebhaft gestikulierende Maria im Arm. Rechts seitlich hinter ihr, mit gefalteten Händen, steht in wallendem Gewand ein bärtiger alter Mann, Joachim, dessen Blick auf zwei Engel gerichtet ist, die am oberen linken Rand, teilweise den Rahmen des querovalen Bildfeldes überschneidend, in den Bildraum hineintreten.

Zu Annas Rechten wendet sich eine Frau dem Kinde zu, deren Knie von einer Wiege verdeckt werden. Eine weitere weibliche Gestalt, in Rückenansicht auf einer Stufe tiefer kniend, bewegt mit ihrer rechten Hand die Wiege. Am linken Bildrand wird die Darstellung mit einer in schräger Untersicht aufragenden Säule abgeschlossen, vor deren Sockel sich zwei Frauengestalten auf den Stufen niedergelassen haben, dem zentralen Geschehen den Rücken zuwendend. Die rechte Person, mit der Linken einen Korb mit zwei Tauben haltend, blickt versonnen aus dem Bild heraus, die andere wendet sich ihrer Begleiterin zu und hält mit der rechten Hand einen Krug. In der Mitte des oberen Bildrandes ein großes Marienmonogramm, das von einem hell lavierten Putten Kranz umrahmt wird.

Das Geschehen wird im Hintergrund durch Teile einer Bogenarchitektur und großen Draperien und einer weiteren Säule auf der rechten Seite raumartig rahmend umschlossen.⁹⁹⁶ Das Licht tritt von links in die Handlungsbühne ein und leuchtet die einzelnen Figuren der zentralen Mittelgruppe unterschiedlich stark aus. Die Bildtiefe verschwimmt in einer unwirklichen Helligkeit, sodass der Putten Kranz und das Marienmonogramm nur schwach sichtbar sind. Gegen den lichten, in verblassender, wässriger Tusche schemenhaft angedeuteten Hintergrund wirken die Figuren des Vordergrundes durch die dunkle Verschattung und eine deutlich hervortretende Linienformung wie aufgesetzt. Mit der auf einzelne Personengruppen verteilten Hell –

⁹⁹⁵ S. die Beschreibung des Britischen Museums „Holy Family adored by angels; in architectural setting with steps and columns, group of female figures to left, in cartouche. 1710 Pen and brown ink with grey wash over graphite sketch, squared for transfer.“

⁹⁹⁶ Röhlig 1949 S. 27 zu dem Deckenbild in Bad Waldsee: „In dieser Komposition des Abendmales tritt etwas Neues in der Frühstufe ein. Das Bildfeld wird von einer den Bildgrund ausfüllenden Architektur gegliedert. In dieser Hinterlegung der vorderen Figurenbühne mit einer Architektur ist der Versuch zu erkennen, das Bildfeld mit einem einzigen Motiv zusammenzufassen, dem Bilde einen festen Bau und der Komposition Geschlossenheit zu verleihen.“

Dunkelmarkierung tritt deren isolierte Platzierung deutlich hervor.⁹⁹⁷ Die differenzierte Lichtverteilung wird, wie für Zimmermann kennzeichnend, durch Freilassen des Papiergrundes erreicht, ohne Einsatz von Deckweiß.

Die weibliche Gestalt in Rückenansicht auf der Treppe kniend setzte Zimmermann bereits 1732 in der Mittelgruppe des Hauptfreskos „Gründung des Klosters Benediktbeuern“ als Repoussoir in der linken unteren Bildpartie ein (Folie 64 c).⁹⁹⁸ Sie findet sich auch, leicht abgewandelt, in der „Himmelfahrt Christi“ im Neumünster Würzburg (Kat. Nr. 9) und spät, 1755/1757 in dem großen Deckengemälde des Steinernen Saales in Schloß Nymphenburg. Diese Figur wie auch die auf den Treppen ruhenden Frauengestalten verweisen auf venezianische Motive, wie sie z.B. von Paolo Veronese oder Luca Giordano (Folie 39 c) entwickelt wurden. Für die Figur der knieenden Frau wie auch der Anlage der zentralen Gruppe dürfte Zimmermann durch Amigonis Fresko der Anbetung der Hirten in Ottobeuren angeregt worden sein (Folie 64 d).

Mit der Säule im linken seitlichen Vordergrund und der Hintergrundarchitektur umfängt Zimmermann die Szene räumlich und setzt hier die Architektur als bildstrukturierendes Element ein.⁹⁹⁹ Die einzelnen Architekturelemente gliedern den Bildraum in Felder, in die die Figuren und -gruppen eingestellt sind. Durch die mit den fünf Stufen erreichte hohe Aufsockelung des Geschehens können die Figuren in voller Größe auftreten. Die vertikalen Linien der Säulen und der Hintergrundarchitektur laufen nach oben in einen außerhalb des Bildes liegenden Fluchtpunkt und begründen die schrägansichtige Bildanlage. Einen ganz ähnlichen Bildaufbau mit Treppenanlage und architektonischen Elementen sowie der Platzierung der Personen auf der Treppe setzte Melchior Steidl in zwei Entwürfen ein, die Strasser Steidls Arbeit in Waidhofen (1719) zuordnet (Folie 53 d).¹⁰⁰⁰ Die quadrierte Werkzeichnung ist die Vorlage für das Chorfresko in der Pfarrkirche Emmering (1745).¹⁰⁰¹ Die Form des Bildfeldes der Werkzeichnung entspricht dem des Freskos in Emmering, allerdings wurde es dort von quer - in hoch oval gedreht. Eigentlich würde die querovale Lösung die Chorböschung in seiner Breite besser ausgefüllt haben. Der durch die Formänderung frei gewordene Platz wurde zu beiden Seiten des Freskos mit zwei kleinen Medaillons gefüllt. Ließ das Hochformat des Freskos eine stärkere Untersicht erwarten, so hat sich gegenüber der Werkzeichnung insoweit nichts geändert.

Die Formatveränderung ermöglichte, das Marienmonogramm der Werkzeichnung durch die Dreifaltigkeit im Fresko zu ersetzen. Hierfür wäre in der Zeichnung mit dem niedrigeren Querformat nicht genügend Platz gewesen, die Dreifaltigkeitsgruppe wäre zu tief in der Mitte des Bildes platziert worden, ihre Entrücktheit irdischer Gebundenheit gewichen. Zugleich verschiebt sich der inhaltliche Akzent der Darstellung: im Fresko ist Christus ohne Kreuz und Nimbus als vorweltliche Erscheinung, vor Menschwerdung und Passion

⁹⁹⁷ Schmid 1900 S.106: „Besonders charakteristisch für Zimmermann ist seine Kompositionsweise.

Während die Asam und andere Maler gleicher Richtung in ihren Fresken eine Unmasse von Figuren anbringen, die in stetiger Verkürzung zuletzt in der Ferne zu verschwimmen scheinen, verwendet Zimmermann nur wenige, aber geschickt komponierte Gruppen, welche sich stets klar und bestimmt voneinander abheben.

⁹⁹⁸ Abb. bei Bauer 1985 S.191.

⁹⁹⁹ In der den Hintergrund füllenden Architekturlösung sah Röhlig bereits in der Abendmaldarstellung, Bad Waldsee (1718) eine Neuerung, Röhlig 1949 S. 27; Richter 1984 S. 72 ff. Für Waldsee liegen keine archivalischen Belege vor s. Richter 1984 Anm. 268.

¹⁰⁰⁰ Strasser 1999 Kat. Nr. 80 und 81, dort auch abweichende Zuordnungen.

¹⁰⁰¹ CBD Bd. 11 S. 331 - 336. Röhlig 1949 (1) S.94.

dargestellt, wodurch die Szene einen zeitlosen, himmlischen Bezug erhält. So gibt sein Aufscheinen einen Hinweis auf die irdische, schmerzhaft Rolle, die er in Marias Leben spielen wird, wie auch ihre künftige, transzendente Bestimmung. Der große Engel war in der Zeichnung noch am oberen Bildrand platziert. Mit der Formatänderung musste er der Dreifaltigkeit weichen und ist im Fresko in die Bildmitte gerückt.

Auf der Zeichnung ist ein Datum „1710“ (?) vermerkt, das Fresko ist auf Grund der Signatur für 1745 gesichert.¹⁰⁰² Soweit ersichtlich wurde die Zeichnung in keiner Arbeit Zimmermanns um 1710 oder auch später umgesetzt.¹⁰⁰³ Aus der Signatur selber könnten sich zwei Erklärungen für die Diskrepanz zwischen der Datierung auf der Zeichnung und der Entstehungszeit des Freskos bieten:

– die Beschriftung ist in allen Zahlen und Buchstaben klar ausgeschrieben. Nur die **1** in „1710“ zeigt eine merkwürdige Verformung, die mit einem angedeuteten Querstrich auch auf eine **4** deuten könnte. Zimmermann schreibt die 1 immer mit einem Punkt darauf, wie auch in diesem Blatt. Auf der dritten Zahl der Datierung fehlt dieser Punkt, ganz offenbar wurde er nicht als 1 ausgeführt. Zwar ist die Ausführung des Freskos für 1745 gesichert, doch könnte sich mit „1740“ ein Hinweis auf die Auftragserteilung ergeben und damit die Annahme rechtfertigen, dass die Werkzeichnung Vertragsteil gewesen ist. Leider haben sich für die Kirche in Emmering keine Quellen erhalten;

– die Signatur weicht von späteren Ausführungen ab: es fehlt der Verdoppelungsstrich über dem mittleren „m“ und auch der Schnörkel am Ende, der wohl für „mm“ stehen soll, ist sehr ungewöhnlich. Angesichts dieser Ungereimtheiten sind Zweifel an der Eigenhändigkeit der Signatur angebracht. Eine Beschriftung von fremder Hand würde auch die Fehldatierung eher erklären. Bei allen Zweifeln an der Signatur und der Datierung, ist die Eigenhändigkeit der Werkzeichnung nicht zu bestreiten.

¹⁰⁰² Nach Thon 1977 Kat. Nr. 80 zu Emmering ist die Inschrift im Chorfresko mit „Zimerman pinxit et stuccat 1745“ Zimmermanns einzige Signatur als Stuckator. CBD Bd. 11 S. 331. Hitchcock 1968 S.13 datiert Emmering fälschlich auf 1730.

¹⁰⁰³ Franz Michael Zimmermann wiederholte Teile der Werkzeichnung in Harlaching St. Anna.CBD Bd.3 / 1 S. 83.

Nr.14 Steinwunder des hl. Liborius.

Pinsel in Blau - Grau

Mit Bleigriffel quadriert

Waagerechter Mittelbug; fleckig; zusammengeklebt mit einem zweiten Blatt.

332 x 203

Spuren eines Wasserzeichens

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 7935 Z (alt: 8206)

Aufschrift recto: „Zimmerman“ von fremder Hand mit Feder;

Sammlungsstempel: recto S.S.F. Lugt Nr. 2717; verso S.S.F. Lugt Nr.1613

Stempel des Bayerischen Nationalmuseums

An die Zeichnung ist ein Blatt hinter klebt, Sammlungsstempel S.S.Lugt Nr. 2716

Auf der Vorderseite des hinter klebten Blattes ein längsrechteckiger Zettel mit der Inschrift: „N.B. Ist im Driten= Altarblatt in St. Peters= Pfarrkirche zu München. 50G Is auf funftzig guldten pactiert worden den 8. Feber.1740 Ulrs Vane. dechant (undeutlich) bei St. Peters= Pfarrkirche in München.“

Auf der Rückseite des hinterklebten Blattes Sammlerstempel S.S.Lugt Nr. 1613 und 1673 mit Inschrift: „Durch Vorbitte des Heil. Bischofs Liborius wird ein an Steinschmerzen. krank – liegender von seinem Übel befreyet.“

Joan: Zimmerman del: et pinxit. 1748. u ...Ist ein Altarblatt in einer Seitenkapelle in Sankt Peters= Pfarrkir (...) zu München, für dessen Verfertigung dem Künstler: 50: f: bdungen sind.

Röhlig 1949 (2) Nr. 26

Der Hinweis auf dem angeklebten Zettel weist das Blatt als die Vorlage für das Altarblatt „St. Liborius als Fürbitter vor Maria“ in der zweiten Kapelle des nördlichen Seitenschiffes in St. Peter, München aus.¹⁰⁰⁴ Zugleich wird das Geschehen erläutert: „Durch Vorbitte des Heil. Bischofs Liborius wird ein an Steinschmerzen krank – liegender von seinem Übel befreyet.“ Der Kranke, ein junger Mann, zurückgesunken in ein großes Kissen, liegt auf einem Ruhebett, das auf einem aufgesockelten Podest steht. Hilfesuchend blickt er zu dem auf einer Wolke in die Szene hereintretenden Heiligen auf, dieser mit den Insignien eines Bischofs. Mit einer auf den Kranken hinweisenden Geste wendet sich Liborius Maria zu, die, den auf ihrem Schoß stehenden Christusknaben festhaltend, seinen Blick erwidert. Zwischen dem Heiligen und dem Kranken hält ein Engel auf einer Platte drei kleine Steine, Symbol des Heiligen, der als Bischof von Le Mans wegen Steinleiden angerufen wurde.¹⁰⁰⁵ Am linken Bildrand schließt eine hoch aufgesockelte Säule und eine große Vase die Szene ab. In dem vom oberen Teil der Säule herabfallenden Vorhang schwebt ein Engel. Gegenüber in der oberen rechten Ecke erscheinen zwei Engelköpfe mit Flügeln. Das von vorne links einfallende Licht leuchtet das Geschehen zum Teil großflächig hell aus, so das Übersinnliche der Situation unterstreichend. Im Kontrast dazu liegt die Architektur mit dem Vorhang und einem kleinen Engel in tiefem Schatten, wodurch die Raumwirkung stärker hervortritt. Die bei Zimmermann selten zu findende Schraffur ist mit kurzen, parallelen

¹⁰⁰⁴ Bauer 1985 S. 321.

¹⁰⁰⁵ LCI 1994 Bd. 7 Spalte 404. Keller 2006 Stichwort „Liborius“ S. 396.

Strichen an wenig exponierten Stellen, wie dem Sockel des Bettes, dem Säulenschaft und rückwertigen Gewandteilen des Heiligen eingesetzt und tragen kaum zur Plastizität bei.

Hartig¹⁰⁰⁶ vermutet, Johann Baptists Sohn Franz Michael Zimmermann habe das Altarblatt gemalt. Unabhängig von der Frage nach dem Maler des Ölbildes ist Johann Baptists eigenhändige Ausführung der Zeichnung unbestreitbar. Das Blatt trägt alle bekannten Charakteristika, die Zimmermanns Zeichenstil ausmachen. Es ist das erste Blatt aus der Reihe von Entwürfen, die er später für St. Peter gearbeitet hat und die sich stilistisch an diesem Blatt orientieren. Die Figur des Hl. Liborius entspricht jener des Hl. Nikolaus aus Kat. Nr. 34, nur wendet sich dieser, ebenfalls auf einer Wolke in die Szene tretend, nach rechts. Die Datierung mit 1748 stützt sich auf die angefügte Beischrift ¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁶ KKF Nr. 604 S. 11.

¹⁰⁰⁷ CBD Bd. 3 Teil I S. 248 ff zu St. Peter und den Fresken; Röhlig 1949 (2) Nr. 26 Datierung 1748; Bauer 1985 S. 321.

Nr.15: Krönung Mariens durch die Trinität.

Feder und Pinsel in Blau – Grau

Mit Bleigriffel quadriert

429 x 241

Beschriftung recto auf der Fußplatte des Sarkophags Inschrift: „Zimmerman J: V. ao.1750“. Verso unten: „Ad.= 1750: Johann Zimmermann del et pinxit Monacty. 26^{to} febr.: anno 1758“.

Oben Papier unterklebt.

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.7062 Z/ (alt 8205)

recto: Sammlungsstempel S. S. Lugt Nr. 2717

verso: Sammlungsstempel S. S. Lugt Nr. 2673

Erworben von Antiquariat Motzler 1822

Röhlig 1949 (2) S. 5 Nr. 25.

Die quadrierte Werkzeichnung, durch hinterlegtes Papier in ein Rechteck eingebunden, ist die Vorlage für das Altarblatt des Marienaltars (Nordseite des Schiffs, dritter Seitenaltar) in der Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut.¹⁰⁰⁸ Das Hochformat und der geschweifte obere Abschluss entsprechen der Rahmung des Gemäldes, während der gerade untere Abschluss nicht die geschweifte untere Rahmung des Altarbildes wiedergibt.

Maria, aufwärts zu Christus blickend und der irdischen Welt endschwindend, schwebt Christus und Gott Vater entgegen.¹⁰⁰⁹ Christus, durch die Wundmale als Hinweis auf sein Leiden, aber ohne ein Kreuz, als Welterlöser dargestellt, hält in seiner linken Hand eine zwölf sternige Krone über Maria,¹⁰¹⁰ die demütig die linke Hand auf die Brust legt. Gott Vater, den linken Arm mit einem Zepter in der Hand auf die Weltkugel gestützt, streckt segnend seine Rechte aus. Die Verbindung der rechten Hände von Christus und Maria zeichnet Maria als mystische Braut Christi aus, worin zugleich ihre Aufnahme in den Himmel liegt, die Voraussetzung für die Krönung ist, eine im Barock öfter anzutreffende thematische Verbindung.¹⁰¹¹ Der trinitarische Akt der Marienkrönung wird mit der darüber erscheinenden Taube abgeschlossen. Zwischen Christus und Maria zwei Engelputzen. Zu Marias Linken hält ein größerer Engel eine Lilie – damit auf Maria als Immaculata hinweisend – und ein Schriftband, durch dessen Aufschrift: „REGINA = CAE LI“ Marias Erhöhung zur „Himmelskönigin“ bestätigt wird.¹⁰¹² Die Inschrift erscheint im Altarblatt auf der Wolke zu Füßen Marias. Am oberen Bildrand, nur schwach lavierte Putten Köpfe.

Durch ein dickes Wolkenband ist das Geschehen von der irdischen Welt abgeschnitten, an die nur der breit sich dem Betrachter entgegenstellende Sarkophag erinnert. Der leere Sarkophag, das Grabtuch und die Rosen weisen auf die Auferweckung Mariens und die anschließende Himmelfahrt hin, was in dem damit gegebenen Aufwärtszug in der diagonalen Bildanlage noch nachklingt. In dem Entwurf war mit dem Sarkophag ein Hinweis

¹⁰⁰⁸ Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 216 Kat. Nr. 79.

¹⁰⁰⁹ Allgemein zur Darstellung der Himmelfahrt Mariens s. Schnell 1951 S. 19 ff.

¹⁰¹⁰ Auch wenn nur sieben Sterne sichtbar sind, so dürfen wir - analog dem Dietramszeller Vorbild der Dreifaltigkeit - auch hier zwölf Sterne annehmen, s. CBD Bd. 2 S. 153.

¹⁰¹¹ Schnell 1951 S. 23.

¹⁰¹² Legenda aurea 2004 S. 448 ff: Die Legenda aurea beschreibt zwar den Empfang Mariens im Himmel nicht jedoch ihre Krönung.

auf den irdischen Ausgangspunkt des himmlischen Geschehens gegeben, Himmelfahrt und Krönung sind zusammengefasst. Die Reduzierung auf das himmlische Personal, ohne Einbeziehung der nach der Legende anwesenden Apostel, entspricht einer nach der Jahrhundertwende einsetzenden einfacheren Darstellungsweise der Himmelfahrt Mariens.¹⁰¹³ In dem Altarblatt fehlt der Sarkophag, die Darstellung ist allein auf die himmlische Begegnung der Dreifaltigkeit mit Maria und auf ihre Krönung reduziert.

Die Signatur im östlichen Langhausfresko „Zimmerman inv. et pinxit ao. 1749“ lässt erkennen, dass Zimmermann zumindest Teile der Deckenmalerei selber entworfen und ausgeführt hat. Die Zeichnung ist auf 1750 datiert, der Altar auf 1751.¹⁰¹⁴ Mit Monacty. 26^{to} febr.: anno 1758“ ist genau auf das Sterbedatum Zimmermanns abgestellt, was ein Hinweis sein könnte, dass sich der Entwurf im Nachlass befunden hat.

¹⁰¹³ Schnell 1951 S. 42 f Abb. S. 40.

¹⁰¹⁴ Kat. Ausst. Landshut 2003 S. 216 Kat. Nr. 79.

Nr. 16: Erscheinung des Kreuzes, von Pilgern und Kranken verehrt¹⁰¹⁵ (*).

Tuschpinselzeichnung

Quadriert

490 x 515

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 14353 (Aus Ausschuss 1929)

Herkunft: Antiquariat Motzler (1822) Nr. 8209

Das Blatt gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen. Alle Angaben beruhen auf Röhlig 1949 (2) Nr. 4.

In der Mitte eines kreisrunden, von einer einfachen Linie umfahrenen Bildfeldes ragt ein einfaches Kreuz in einen weiten Himmel, das von einer Gloriole umfassen ist, deren Strahlen weit in den Himmel dringen und dabei auf Wolken und eine Gruppe mit Putten(köpfen) treffen. Mit der Weitung des Himmels und dessen „Entleerung“ konnte Zimmermann auf seine Kenntnis der Arbeiten Amigonis in Ottobeuren zurückgreifen (Folie 7a, b).

Von einem großen Wolkenballen aus blickt ein Engel auf das Kreuz, während neben ihm ein zweiter mit einem Palmenzweig das irdische Geschehen, das auf einem flachen Erdstreifen platziert ist, beobachtet. Ein im linken Vordergrund kniender Pilger, als solcher durch Wanderstab und Wassergefäß gekennzeichnet, in Rückenansicht und direkt auf die Rahmenrandung gesetzt, richtet sich betend gegen das Kreuz. Vor ihm, in helles Licht getaucht, liegt ein offenbar Kranker, von einer Frau gestützt, die Hilfe suchend auf die himmlische Erscheinung blickt. Die Szene wird belebt durch eine Hirtenfamilie, die dem Kreuz den Rücken zuwendet, während eine weitere männliche Person beide Hände dem Kreuz entgegenstreckt. Eine Kuh, zwei Pferde und auf beiden Seiten Bäume bilden den idyllischen Kontrast zu der Not der Menschen. Ist das Geschehen auf den Rand der unteren Bildhälfte als irdische Sphäre konzentriert, so bleiben weite Flächen der oberen Hälfte ebenso leer wie der Hintergrund, in dem ein nur leicht angetuschter Hügel schemenhaft zu erkennen ist. Es kann nicht mehr geklärt werden, ob die Werkzeichnung mit Bleigriffel oder Feder vorskizziert wurde. Deutlich sind aber der vorherrschende Pinseleinsatz und die kontrastreiche Lavierung erkennbar.

Der rückansichtige, kniende Pilger mit dunkel verschatteten Rücken scheint auch in dem Entwurf für das Andechser Thesenblatt (1755, Kat. Nr. 33) oder dem Großen Fresko „Gang der Bürger von Sipont“ in Berg am Laim auf. Die Frau, an deren Seite ein Kranker liegt, hatte Zimmermann z. B. in Oberndorf (1720, Kat. Nr. 1)¹⁰¹⁶ oder in dem Fresko der „Krankenheilung“ (Teich Bethesda, Andechs) verwendet (1751, Folie 40). Ihr Gesichtsschnitt und Kopfhaltung entsprechen der Anna in Kat. Nr. 13 wie auch der Maria in Hl. Liborius (Kat. Nr. 14) oder Krönung Mariens in Landshut – Seligenthal (Kat. Nr. 10). Eine ähnliche Anlage des gegen einen nahezu entleerten Himmel isoliert gestellten Kreuzes hat Zimmermann immer wieder gewählt, etwa in der Schlacht Konstantins des

¹⁰¹⁵ Röhlig 1949 (2) Nr. 4 bezeichnet das Blatt als einen „Entwurf für eine Kuppelmalerei“.

¹⁰¹⁶ Zu der Anregung durch Kendlbacher zu diesem Motiv s. oben Kat. Nr. 1.

Großen an der Milvischen Brücke (Berbling 1756, Kat. Nr. 3) oder in Vilgertshofen.¹⁰¹⁷
(Folie 5 b)

Eine Umsetzung der Zeichnung in eine endgültige Bildfassung konnte nicht gefunden werden, wohl aber einzelner Motive, auf die sich die Eingrenzung einer möglichen Entstehungszeit stützen könnte. Zwar beruht die Darstellung der an beiden Seiten hochgezogenen Bäume auf frühen Erfahrungen Zimmermanns mit Georg Asams Fresken in Tegernsee. Doch schon die nach Röhlig weitgehende Pinselausführung lässt eher an eine Datierung ab 1725 denken. Für die Annahme, dass die Werkzeichnung einer späteren Schaffensphase Zimmermanns zuzuordnen ist, spricht, dass der Entwurf eine Beschäftigung mit der erweiterten Rolle der Landschaft (Folie 11) erkennen lässt, was die Erfahrung in Steinhausen voraussetzt und eine Datierung nach 1730 nahelegt.

¹⁰¹⁷ CBD Bd.1 S. 257 f.

Nr.17: Christus heilt zwei Blinde.

Bleigriffel, Pinsel in Grau – Blau

Mit Bleigriffel quadriert

187 x 380

In der Mitte starke senkrechte Knickfalte. Oberfläche verknittert

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.1959: 59 Z

Die Zeichnung bereitet eines der sechs Fresken mit Christus als dem verheißenen Messias im Chorumgang der Wieskirche (Wallfahrtskirche zum gegeißelten Heiland) vor.¹⁰¹⁸

Thematisch folgen die Fresken den neutestamentlichen Schilderungen der Wunderheilungen Christi bzw. der Verkündigung der Frohen Botschaft. Die textliche Vorlage für den Entwurf findet sich bei Math. 20, 29 - 34,¹⁰¹⁹ wo die beiden Blinden an einer Straße sitzend Christus um Hilfe anrufen.

In der rechten Bildhälfte wenden sich zwei Männer, auf einem Sockel sitzend, Christus zu, der, prominent die linke Bildhälfte beherrschend, mit ausgebreiteten Armen auf sie zutritt, ohne die beiden direkt anzusehen. Kopfhaltung und die geschlossenen Augen lassen sie als Blinde erscheinen. Christus wird von drei bärtigen Männern begleitet. Körperhaltung, Gestus und der Blick lassen erkennen, dass er hier nicht nur die heilenden Worte spricht und sich nicht allein an die beiden Blinden wendet. Vielmehr liegt in dem Auftreten Christi ein Ausdruck seiner messianischen Sendung, die im Fresko noch durch eine Wolkengloriole unterstrichen wird: es geht nicht nur um das Licht der Augen, das physische Sehen, sondern das Licht in das Dunkel der Welt zu bringen, um geistiges Sehen. Das Geschehen ist in einen weitgehend leeren Bildraum gestellt, der durch Naturmotive näher erfasst werden kann. Und selbst der hochgezogene Sockel in der Zeichnung wird im Fresko von einer hineinragenden Rocaille verdeckt. Durch diese Unbestimmbarkeit des Raumes kommt das Außerordentliche, Zeitlose seines Auftretens besonders zum Ausdruck.

Die Zeichnung ist mit Pinsel und Tusche gearbeitet, nur kaum sichtbar ist eine dünne Bleigriffelvorskizze. Hell – Dunkelkontraste grenzen weich aneinander. Die genaue Ausarbeitung beschränkt sich auf die in einer Ebene aufgestellten Personen im Vordergrund, die beiden Figuren am linken Bildrand, etwas zurückgesetzt, sind nur summarisch getuscht wiedergegeben. Das Blatt ist gleichmäßig quadriert und wurde genau in das Fresko übertragen. Auffallend ist der die Mitte des Blattes markierende, kräftige Papierknick, von dem ausgehend in gleichen Abständen die Quadrierung (4 mal 4 cm) nach beiden Seiten erfolgt.¹⁰²⁰ Kaum erkennbar sind horizontal verlaufende Linien im Bereich der Figurendarstellung, die die Abstände der Quadraturlinien zur Erleichterung der Übertragung halbieren. In dem ovalen Blatt findet sich keine Andeutung für den geplanten, eher einfachen Stuckdekor des Rahmens. An den Stellen, an denen Rahmenelemente in das Fresko hineingreifen, ist auch hier in der Zeichnung ausreichend Platz gelassen, um die

¹⁰¹⁸ Abb. in Die Wies 1992 S. 59; allgemein zur Wieskirche CBD Bd.1 S. 600 ff; Bauer 1985 S. 230 ff.

¹⁰¹⁹ Math. 9, 27 - 31 kommt weniger in Frage, da sich das Ereignis dort in einem Haus abspielt.

¹⁰²⁰ Einzelheiten zu dem Blatt und der Quadrierung sowie der Technik der Übertragung s. Pursche 1992 S. 305: „Vergleicht man die an Hand maltechnischer Befunde dokumentierten Quadraturritzungen in situ mit der großformatigen Quadrierung der Vorlage, ergibt sich weitestgehende Übereinstimmung in der Platzierung dieser Konstruktionshilfen.“

Komposition nicht zu beeinträchtigen. Der Gebrauch des Blattes während der Übertragung hat einige Farbflecken hinterlassen.

Mit dem Bau der Wieskirche wurde 1746 begonnen; der Chorraum wurde 1749 fertig gestellt und am 24. August 1749 geweiht.¹⁰²¹ Der Entwurf dürfte zeitnah mit dem Fresko entstanden sein, das sicher erst nach der Überdachung des Chores (1746) begonnen wurde, sodass eine Datierung um 1747/48 realistisch sein wird.

¹⁰²¹ CBD Bd. 1 S. 602.

Nr. 18 Verleumdung des Petrus.

Pinsel in Grau - Blau

Mit Bleigriffel quadriert

245 x 400

In der Mitte starke senkrechte Knickfalte. Oberfläche leicht verknittert

Zwei größere braune Flecken sowie eine ganze Reihe kleinerer Stockflecken

Privatsammlung München

Die Werkzeichnung¹⁰²² diente als Vorlage für eines der Fresken aus der Folge biblischer Szenen, die im Umgangsgewölbe des Hauptraumes der Wieskirche die Darstellung der Wiederkunft Christi thematisch ergänzen.¹⁰²³ Die Zeichnung gibt das querovale, an den Ecken leicht geschwungene Format des Freskos wieder. Wie so oft bei Zimmermann nimmt der Entwurf keinen Bezug auf Stuckrahmendekoration, lässt aber genügend Platz für die in das Fresko hineinragenden Rocaillen. Die Werkzeichnung wurde ohne eine Abänderung umgesetzt.

Der Darstellung liegt die Schilderung der Verleugnung Petri bei Lukas zugrunde.¹⁰²⁴ Die Szene ist in einen Raum platziert, der an der Rückseite durch eine Wand abgeschlossen wird, in der ein Torbogen den Blick auf einen weiteren Raum freigibt. In der rechten Bildhälfte wird Christus von zwei Knechten nach dem Gespräch mit dem Hohenpriester abgeführt. Dieser sitzt auf einem durch sechs Treppen erhöhten Thron und weist mit der rechten Hand Christus hinaus. Dessen Blick fällt auf den sich weinend abwendenden Petrus, der gerade den Schrei des Hahnes vernommen hat, welcher durch den Thorbogen auf der Gesims Leiste einer Bogenarchitektur lauthals kräht. Beobachtet wird sein Weggehen von einer Frau, die unterhalb des Hahnes vor einem Herd sitzt, in dem ein Feuer lodert, und Petrus nachblickt.

Die Zeichnung ist in leichter Untersicht angelegt und nimmt so auf die hohe Anbringung im Kirchenraum Rücksicht. Die Handlungsbühne, die sich in der Zeichnung über drei Treppen – im Fresko sind es zwei – aufbaut, ist leicht nach hinten gekippt, was z. B. an der untersten Treppenkante des Thrones des Hohen Priesters sichtbar wird. Werden für den Thron in der Zeichnung sechs Stufen benötigt, so kommt das Fresko mit vier aus. Diese Reduzierung erklärt sich daraus, dass Zimmermann in dem Fresko mit einer geringeren Höhe auskommen musste als er es offenbar in der Werkzeichnung angenommen hatte.¹⁰²⁵ Auch die Breite hatte er wohl falsch eingeschätzt: den geraden seitlichen Abschlüssen in der Zeichnung schließen sich im Fresko größere, leere Flächen an, wobei auf der rechten Seite der zusätzliche Platz für eine genauere Ausführung des Fensters genutzt wird als es in der Vorlage möglich war. Das Blatt ist für die Übertragung vollständig quadriert. Ausgeführt wurde die Vorlage offenbar von Gehilfen.¹⁰²⁶

¹⁰²² Die Zeichnung wird hier zum ersten Mal veröffentlicht.

¹⁰²³ CBD Bd. 1 S. 610 f.

¹⁰²⁴ Lukas 22, 54 - 62.

¹⁰²⁵ Verhältnis von Breite zu Höhe in der Zeichnung 1,63, im Fresko ist das Verhältnis 2,17.

¹⁰²⁶ CBD Bd. 1 S. 602

Für die Datierung ist die Vollendung des Kirchenschiffes und die Weihe im Jahre 1754 bestimmend, als in diesem Jahr die Arbeiten in der Kirche beendet gewesen sein müssen, folglich sind alle entwerfenden Vorarbeiten früher zu datieren.

Die Entwürfe für die Hochschiff fresken in St. Peter, München (Kat. Nr. 19 - 26)¹⁰²⁷

In der Staatlichen Graphischen Sammlung München haben sich acht von ursprünglich 16 Werkzeichnungen¹⁰²⁸ für die Fresken in den Blendarkaden der Hochschiffwände von St. Peter, München erhalten. Die hier zusammengefasst behandelten acht Zeichnungen (Katalognummern 19 – 26) stehen im Zusammenhang mit der Neugestaltung der Pfarrkirche St. Peter ab 1730. In diesem Jahr hatte Nikolaus Gottfried Stuber den neuen Hochaltar entworfen, nach dessen Plänen Egid Quirin Asam das Werk (Weihe 1748) ausführte. Zugleich wurde der Chor unter Leitung Ignaz Anton Gunetzhainers neu eingewölbt. Nikolaus Gottfried Stuber hatte das Kuppelfresko im Chorraum „Sturz des Magier Simon Magus“ (Folie 54 a)¹⁰²⁹ auszuführen, während Zimmermann die Stuckkierung übertragen worden war. Die Stuckarbeiten im Chor waren die ersten Arbeiten Johann Baptists für St. Peter (1731). Im Rahmen dieses Auftrags hat er in den Pendanten der Gurtbögen zwischen Chorkuppel und den Apsiden des Chorraumes vier Stuckreliefs mit Begegnungen Petri und Christus geschaffen.¹⁰³⁰

Ein zweites Mal war Zimmermann im Jahre 1748 in St. Peter tätig, er malte das oben behandelte Altarbild „Steinwunder des hl. Liborius“ (Kat. Nr. 14). Unter Förderung Herzog Karl Albrechts von Bayern und seiner Gemahlin Anna Maria von Österreich gestaltete wiederum Ignaz Anton Gunetzhainer von 1753 bis 1756 das Langhaus um. Hierbei übernahm Zimmermann sowohl Stuck als auch die Fresken. Am 10. Juli 1753 wurde ein Vertrag über die Stuckierung des Langhausgewölbes abgeschlossen, dem offenbar eine Zeichnung Zimmermanns beigelegt war, „nach dem Vorgezeichneten Riß“, ein weiterer Hinweis darauf, dass Zimmermann auch für seine Stuckarbeiten mehr als nur die auf uns überkommenen Zeichnungen geschaffen hat.¹⁰³¹

¹⁰²⁷ Einzelheiten zur Baugeschichte, Architektur und Ausstattung von St. Peter s. CBD Bd. 3 Teil II S. 248 ff sowie Thon 1977 S. 182, Kat. Nr. 54 und 89 und Anm. 687 - 690. Um den Bezug zu den in CBD abgebildeten Wandbildern sicher zu stellen, wurden die Bildbezeichnungen von dort übernommen. Das den einzelnen Zeichnungen zuzuordnende Fresko ist durch den Bildtitel und die jeweilige Kartuscheninschrift identifiziert und wird daher nicht mehr gesondert aufgeführt.

¹⁰²⁸ CBD Bd. 3 Teil I S. 249 ff. Ob tatsächlich für alle 16 Bilder Werkzeichnungen erstellt wurden, konnte nicht mehr geklärt werden, doch erscheint es sehr wahrscheinlich, dass angesichts des großen Werkstattanteils Zimmermann für alle Bilder Vorlagen geschaffen hat. Röhlig 1949 (1) Anm. 258 spricht lediglich von sechs Entwürfen für die Wandfresken in St. Peter, die sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München vor dem Krieg befanden, in Röhlig 1949 (2) werden dagegen sieben Entwürfe aufgeführt. Die Zeichnung „Jesus erscheint den Jüngern“ Inv. Nr. 7071 Z (alt 8199) fehlt in der Aufstellung Röhligs.

¹⁰²⁹ Wallraf - Richartz Museum Inv. Nr. Z 1236.

¹⁰³⁰ Die vier Stuckreliefs in den Pendanten an den Gurtbögen, die Zimmermann bereits 1731 schuf, sind zum Teil mit Hochwandfresken themengleich.

¹⁰³¹ Des Weiteren wurden in dem Vertrag die Ausmalung, Stuckierung und Renovierungen mehrerer Kapellen geregelt. In einer Quittung vom 4.12.1753 wird die Zahlung von 120 fl. für die Kartuschen über den Blendarkaden des Langhauses bestätigt, die Ausmalung der Blendarkaden selber wurde am 1. April 1754 vertraglich geregelt. Dieser Vertrag umfasste auch das Deckenfresko des Mittelschiffsgewölbes und die Dekoration der Seitenschiffe. Mit dem letzten Datum kann auch der

Die acht Entwürfen für die Langhausfresken in St. Peter und der Entwurf für das Altarblatt des Liboriusaltares (Kat. Nr. 14, 1748) werden mit der Vorlage für das verschollene, das Chorfresko vorbereitende Blatt „Petrus Patron der Stadt und des Weltkreises“ (Kat. Nr. 27) sowie für „Petrus heilt Kranke“ (Kat. Nr. 28) und eine Ölskizze als Entwurf für die Kreuzerrichtung Petri im Langhausdeckenfresko ergänzt.¹⁰³² Mit Ausnahme der Ölskizze befinden bzw. befanden sich alle Zeichnungen in der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Diese elf Zeichnungen und die Ölskizze für das Langhausdeckenfresko sind der einzige bekannte größere zusammenhängende Komplex an vorbereitenden Arbeiten für einen Auftrag, die Freskierung der Peterskirche in München in den Jahren 1753/54.

Alle acht erhaltenen Werkzeichnungen für die Blendarkaden der Mittelschiffwände zeigen dasselbe Format, hochrechteckige Blätter mit einem halbkreisförmigen oberen Abschluss. Sie weisen nahezu die gleichen Maße auf: Höhe zwischen 401 - 407 mm und Breite: 262 - 272 mm (genaue Maßangabe bei den einzelnen Blättern). Als Zeichenmittel wurde einheitlich Pinsel und graue Tusche verwendet. Die Farbe des Büttenpapiers ist, wenn nicht anders angegeben, grau oder hellbeige, mit verschiedenen Wasserzeichen, die zumeist unleserlich sind. Die Linien sind sicher und ohne Korrekturen mit dem Pinsel gezogen, die Binnenzeichnung zeigt, wie für Zimmermann charakteristisch, das flächige Gegeneinanderstellen von hell - dunkler fleckenhafter Lavierung. Alle acht erhaltenen Entwürfe sind mit Bleigriffel gleichmäßig für die Übertragung quadriert. Nur in der Verklärung Christi (Kat. Nr. 23) sind weitere Hilfslinien eingezogen.

Die Werkzeichnungen wurden wortgetreu in die Fresken umgesetzt. Die einfache Stuckrahmung ist teilweise oder auch ganz umlaufend mit grau - schwarzem Tuschstrich angedeutet. Über den Fresken, in kleinen Stuckkartuschen, ist das Bildthema in Latein geschrieben. Diese Kartuschen, die in den oberen Bogenrand des Freskorahmens eingefasst sind, wurden in den Zeichnungen nicht berücksichtigt.

Allen Zeichnungen liegt ein vergleichbarer Bildaufbau zugrunde. Das Geschehen ist, wie für Zimmermann typisch, auf den Vordergrund konzentriert, mit wenigen, großen Figuren, die sorgfältig ausgeführt sind. Mit der Konzentration auf die wichtigsten Personen betont die Darstellung das Wesentliche des Geschehens, das zusammen mit der Kartuschen Inschrift zu einer theologischen Aussage ergänzt wird. Die Gewandgestaltung ist einheitlich an römischen Vorbildern ausgerichtet. Dem schmalen terrestrischen Streifen folgen im Hintergrund, nur angedeutet, Berge oder Architektur und Wolken, wodurch eine nur geringe Bildtiefe aufkommt. Bildaufbau und Zeichentechnik begründen ein einheitliches Erscheinungsbild des Zeichnungskomplexes.

Auf allen Blättern sind die alten Inventarnummern der Staatlichen Graphischen Sammlung München mit schwarzer Tinte verzeichnet und auf der Vorderseite der Sammlungsstempel: S.S.Lugt Nr. 2717 und auf der Rückseite S.S.Lugt Nr. 2673. Die Zeichnungen gehören zu einem Konvolut, das 1822 von dem Antiquariat Motzler in Freising erworben wurde. Alle Deckenbilder und zwölf der Hochwandbilder wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Nur die sechs westlichen von den insgesamt 16 Hochwandfresken sind original erhalten geblieben, darunter vier, denen Zeichnungen zugeordnet werden können: „Erscheinung Jesu“ (Kat. Nr. 25), „Verklärung Jesu“ (Kat. Nr. 23), „Schlüsselgewalt Petri“ (Kat. Nr. 22) und „Verleugnung

Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnungen auf 1754 festgelegt werden. CBD Bd. 3 Teil II S. 249; Einzelheiten bei Thon 1977 Anm. 690.

¹⁰³² Abb. in CBD Bd. 3 Teil II S. 251.

Petri“ (Kat. Nr. 24). Auf der Grundlage der anderen vier Entwürfe „Du bist Christus“ (Kat. Nr. 20), „Petrus der Fels“ (Kat. Nr. 21), „Befreiung Petri aus dem Kerker“ (Kat. Nr. 26), „Wandel auf dem See“ (Kat. Nr. 19) wurden die Fresken wiederhergestellt, wie auch die restlichen acht, für die keine Werkzeichnungen verfügbar waren.¹⁰³³

Die beiden Entwürfe „Petrus heilt Kranke“ (Kat. Nr. 28) sowie das verschollene Blatt „Petrus Patron der Stadt und des Weltkreises“ (Kat. Nr. 27) sind in Format und Größe von den acht vorangehenden deutlich unterschieden, was mit ihrer anderweitigen Platzierung in der Kirche und den verschiedenen gestalteten Bildfeldern zusammenhängt. Alle anderen Kriterien wie Zeichenmittel, Quadrierung und Übertragungsgenauigkeit trifft auf sie ebenso zu. Keiner der Entwürfe des Petruszyklus ist signiert. War Zimmermann für die Planung und Darstellung der Innendekoration von St. Peter verantwortlich, so wurde die Ausführung der Fresken zum großen Teil von Werkstattmitarbeitern nach den Werkzeichnungen des Meisters übernommen.¹⁰³⁴

¹⁰³³ Die restlichen achte wieder hergestellten Fresken sind: Reuiger Petrus; Christus erscheint den Jüngern, Übertragung des Hirtenamtes, Pfingsten; Ananias, Petrus firmt in Samaria, Vision zu Joppe, Sturm auf dem See. Einzelheiten s. CBD Bd. 3 Teil II S. 252 ff.

¹⁰³⁴ Zum Diskussionsstand s. CBD Bd.3 Teil II S. 249 f.

Werkzeichnungen für die Fresken auf der Südseite der Mittelschiffswand von Ost West.¹⁰³⁵

Nr. 19: Wandel auf dem See“ (Christus rettet den im Meer versinkenden Petrus).

Pinzel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

407 x 264

Etwas fleckig

Wasserzeichen: Buchstaben Wappen und Krone (unleserlich)

Staatliche Graphische Sammlung München Inventarnummer 7059 Z (alt 8204)

Sammlungsstempel: Vorderseite: S.S.F.Lugt Nr. 2717; Rückseite S.S.F.Lugt Nr. 2673

Röhlig 1949 (2) Nr. 20

Auf heftig wogenden Wellen, die gegen ein kleines Landstück branden, steht Christus und ergreift mit seiner rechten Hand die Linke Petri, um diesen aus der Gefahr zu retten. Während Petrus bereits bis zu den Knien in dem wildbewegten Wasser unterzugehen droht, steht Christus auf dem Wasser, was Zimmermann mit dem hell hervorgehoben linken Fuß verdeutlicht. Links im Hintergrund ein Schiff, auf dem drei Männer, stellvertretend für alle Apostel, gestenreich und betend das Geschehen beobachten.

Das dramatische Geschehen wird in Math. 14, 28 ff geschildert: Jesus fordert Petrus auf, ihm über das Wasser entgegen zu kommen. Angesichts des heftigen Windes droht Petrus unterzugehen und schreit angstvoll um Hilfe, Christus streckt die Hand aus und zieht Petrus zu sich. Die Kartuschen Inschrift über dem Fresko „MODICAE/FIDEI/QUARE/DUBITASTI“ verdeutlicht mit dem Verweis auf Math. 14, 31 den theologischen Sinn der Darstellung. Christi Tadel „Du Kleingläubiger, warum hast Du gezweifelt“ ist hier zwar ausschließlich an Petrus gerichtet ist, was Zimmermann mit der Beschränkung der Darstellung auf die beiden Hauptpersonen Christus und Petrus zum Ausdruck bringt. Die Kartuschen Inschrift hebt das Allgemeingültige des Ereignisses hervor: nicht die stürmische See ist entscheidend für die Not des Menschen, sondern seine Kleingläubigkeit, der Mangel an Vertrauen in Christus.

Die Gesichter – Christus in vollem und Petrus in verlorenem Profil – sind in Einzelheiten, bei Petrus mit Schattenwirkung, genau gezeichnet, ein Beispiel, wie Zimmermann die Pinselftechnik auch auf kleinsten Flächenausschnitten präzise beherrschte. Das Schiff mit den Aposteln, der Landstreifen am unteren Rand des Blattes, das Wasser und die sich über dem Geschehen türmenden Wolken erscheinen mit weichem, breitem Pinzel und hellgrauer, wässriger Lavierung großzügig getuscht. Unklar bleibt die Position des Schiffes. Wenn der sichtbare Teil das Heck sein soll, dann müsste die Takelage hinter dem Mast zu sehen sein und nicht, wie hier, vor dem Mast.

¹⁰³⁵ Die acht Entwürfe für die Blendarkaden der Mittelschiffwände werden in der Reihenfolge behandelt, mit der die ihnen entsprechenden Fresken in der Kirche angeordnet sind.

Die Quadrierung erfasst genau den Kopf des Petrus. Christi Kopf und Schulter – und Brustpartie sind in vier Quadrate, die zusammen ein größeres bilden, für die Übertragung mittig eingepasst.

Nr. 20: Du bist Christus.

Pinzel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

405 x 264

Wasserzeichen: Krone und stilisierte Lilie im Wappen

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 7069 Z (alt 8200)

Sammlungsstempel: Vorderseite: S.S.F.Lugt Nr. 2717; Rückseite: S.S.F.Lugt Nr. 2673

Röhlig 1949 (2) Nr. 13

Christus und der vor ihm knieende Petrus sind im Vordergrund auf einem leicht nach links ansteigenden Landschaftsstück in das Bild gestellt. Christus, gegen einen hohen Sockel mit einer Vase gelehnt, unter einer Palme, hebt die Linke segnend über den Apostel. Den Hintergrund schließt ein Felsen ab, über dem sich eine dunkle Wolke auftürmt.

Die Kartuschen Inschrift über dem Fresko: „TU ES/CHRISTUS/FILIUS DEI“ ist auf Math. 16, 16 bezogen.¹⁰³⁶ Auf die Frage Christi, für wen sie ihn hielten, antwortet Petrus stellvertretend für alle Jünger: „Du bist der Messias, der Sohn des lebendigen Gottes.“ Spielt sich im biblischen Text die Szene vor den zwölf Aposteln ab, so zeigt Zimmermann im Entwurf nur den vor Christus knieenden Petrus. Diese Konzentration allein auf Petrus begründet sich in dem Patrozinium der Kirche und der Thematik der Bilderfolge als Petruszyklus. Das Geschehen geht unmittelbar der in Kat. Nr. 21 geschilderten Bestimmung Petri als Fels der Kirche voraus. Der thematische Zusammenhang wird durch das Nebeneinander der Fresken an der Hochwand berücksichtigt.

Eine Anregung für die Darstellung, vor allem in der Haltung von Christus und Petrus könnte Zimmermann bei Antonio Maria Viani (Cremona 1550 - Mantua 1635) in St. Michael in München gefunden haben. Aus dem Bild hatte er bereits in Kat. Nr. 22 das kleine rundtempelartige Gebäude zitiert.

¹⁰³⁶ Parallelstellen: Mark. 8, 29, Luk. 9, 20; Joh. 6, 69.

Nr. 21: Du bist Petrus (Petrus der Fels).

Pinsel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

405 x 265

Fleckig, an der Oberfläche berieben

Wasserzeichen: Wappen mit Krone und Buchstaben (sehr schlecht lesbar)

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 7052 Z (alt 8202)

Sammlungsstempel: Vorderseite: S.S.F.Lugt Nr.2717; Rückseite: S.S.F.Lugt Nr. 2673

Röhlig 1949 (2) Nr. 12

In einer einsamen Landschaft weist Christus dem auf ihn zutretenden Petrus seine Aufgabe in der künftigen Kirche zu, indem er mit erhobener Rechten auf einen im Hintergrund erkennbaren Felsen deutet und seine linke Hand vertrauensvoll auf die Schulter Petri legt. Während Christi Profil scharf gegen den hellen Strahlennimbus gestellt ist, wird Petrus in dreiviertel Profil gezeigt. Das harte Aneinanderstoßen der hellen Flächen mit den tiefen Verschattungen – ohne eine Abgrenzung einer mit der Feder gezogenen Linie – modelliert eine Plastizität, die den Stuckbildhauer durchscheinen lässt.

Das Bildthema wird in der Kartuschen Inschrift über dem Fresko unter Bezug auf Math. 16,18 formuliert: „SUPER/HANC/PETRAM“: „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht bewältigen.“ Nach dem Bibeltext macht Jesus die Ankündigung an Petrus in Gegenwart aller Jünger, während Zimmermann auch hier die Szene allein auf Christus und Petrus beschränkt, damit die Rolle Petri besonders betonend.¹⁰³⁷

Die Zeichnung bzw. das Fresko waren die Vorlage für eine seitengleiche Radierung, die bisher an Matthäus Günther gegeben und um 1745 datiert wurde. (Druckgraphik 1) Die Radierung ist unten bezeichnet mit „SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO/ECCLESIAM MEAM“.¹⁰³⁸ Die Radierung zeigt weder eine Stecheradresse noch einen Hinweis auf den Vorlagenzeichner. Die Zuweisung an Matthäus Günther stützte sich auf stilistische Elemente, den Figurentypen und den trockenen Radierstil. Die Datierung in die 1740iger Jahre wird mit venezianischen Anklängen bei dem Engel begründet. Das Blatt wurde aber erst nach 1755, nach Gründung der Kaiserlich – Franciscischen Akademie in Augsburg gedruckt. Es trägt die Verlagsadresse von Johann Daniel Herz d.J. Das Druckdatum wird verständlich, da Zimmermann die Zeichnung erst um 1754 angefertigt hatte.

¹⁰³⁷ Röhligs 1949 (2) Nr. 12 interpretiert das Blatt als „Christus beruft Petrus“ unter Bezug auf Math.4, 19. In Math. 4, 19 wendet sich Christus an Petrus und seinen Bruder Andreas.

¹⁰³⁸ Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 14395 a; Radierung 215 x 140 mm alle Angaben s. Augsburg 1988 S. 349 Kat. Nr. 134 mit Abb. Hämmerle 1925 S. 87 Nr. 13: „Das Blatt trägt keine weitere Signatur, stammt indes zweifelsfrei von Günthers Hand.“ Gundersheimer 1930 S. 84 Nr. 13 unter Bezug auf Hämmerle.

Nr. 22: Schlüsselgewalt Petri.

Pinzel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

405 x 266

Wasserzeichen: Wappen mit Krone und Buchstaben (schlecht zu lesen)

Erhaltung: Oberfläche vergilbt

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 7076 Z (alt 8201)

Sammlungstempel: Vorderseite: S.S.F.Lugt Nr.2717, Rückseite: S.S.F.Lugt Nr. 2673

Röhlig 1949 (2) Nr.16

Am Fuße eines steil aufragenden Felsen, auf dem ein geschlossener rundtempelartiger Zentralbau mit bekrönender Kuppel das Gelände überragt, reckt Petrus, in langem, wallendem Gewand, in der linken Hand einen Schlüssel, drohend seine Rechte mit einem zweiten Schlüssel empor. Die Kartuschen Inschrift über dem Fresko:

„PECUNIA/TUA/TECUM verweist auf Apg. 8, 20 und die Weigerung Petri, dem Simon Magus für Geld die Kraft zu verleihen, den Heiligen Geist anderen zu übertragen.¹⁰³⁹ Hier jedoch wird ein Mann, Simon der Magier, von einem Blitz getroffen, zwei Dämonen weichen von ihm, er stürzt in den Abgrund. Die Schilderung des Sturzes Simons findet sich nur in der Legenda aurea.¹⁰⁴⁰ In der Auseinandersetzung mit Petrus vor Kaiser Nero steigt Simon auf einen hohen Turm bzw. das römische Kapitol und „schwäng sich hinab, mit Lorbeer bekränzt, und hub an zu fliegen.“ Kaiser Nero, von der Ehrlichkeit Simons überzeugt, bezichtigt Petrus des Betruges. Dieser ruft daraufhin: „Ich beschwöre euch, ihr Engel des Satans, die ihr ihn in der Luft traget, bei unserem Herrn Jesu Christo: haltet ihn nicht mehr sondern lasst ihn fallen.“¹⁰⁴¹ Der Entwurf und das Fresko nehmen Bezug auf Nikolaus Stubers Fresko „Sturz des Magier Simon“ in der östlichen Chorapside.¹⁰⁴²

Als Fels der Kirche, dem die Schlüsselgewalt übertragen ist, hat Petrus die Macht, Irrlehrer zu überwinden und Dämonen auszutreiben.¹⁰⁴³ Insoweit gehören Kat. Nr. 21: Du bist Petrus (Petrus der Fels) und dieser Entwurf thematisch zusammen. An den Langhauswänden sind sie deshalb nebeneinander platziert. Die Anregung für den runden Zentralbau könnte Zimmermann in dem Altarbild in St. Michael in München „Schlüsselübergabe an Petrus“ (1587/88) von Antonio Maria Viani erhalten haben, das Zimmermann sicher kannte.

¹⁰³⁹ Apg.8, 20: „Petrus aber sagte zu ihm: Dein Silber fahre mit Dir ins Verderben, wenn Du meinst, die Gabe Gottes lasse sich für Geld kaufen.“

¹⁰⁴⁰ Nach Apg. 8, 4ff machen sich die Apostel nach der Auseinandersetzung mit Simon auf den Heimweg nach Jerusalem.

¹⁰⁴¹ Legenda aurea 2004 S. 333.

¹⁰⁴² Für das Fresko in der nördlichen Chorapsis „Sturz des Magier Simon“ von Nikolaus Stuber hat sich ein Entwurf erhalten, Köln Wallraf-Richartz Museum Inv. Nr. Z 1236, Abb. s. CBD Bd.3 Teil II S. 249; über Kriegszerstörungen und Wiederherstellung s. CBD Bd.3 Teil II S. 248 ff.

¹⁰⁴³ CBD Bd.3 Teil II S. 251.

Nr. 23: Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, mit Moses, Elias und 3 Jünger.

Pinzel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

407 x 271

Wasserzeichen: Wappen mit Krone (undeutlich)

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.7070 Z (alt 8198)

Sammlungstempel: Vorderseite: S.S.F.Lugt Nr. 2717, Rückseite: S.S.F.Lugt Nr. 2673

Röhlig 1949 (2) Nr.21

Nach der Schilderung in Math.17, 1 führte Christus die Apostel Petrus, Jakobus und Johannes auf einen „hohen Berg“. Demgemäß steht Christus mit ausgebreiteten Armen und gen Himmel blickend, auf dem Gipfel eines Berges. Hinter ihm scheint ein mit nur wenigen Strichen angedeuteter zehnstrahliger Lichtkranz auf; zu seiner Rechten Moses mit den Gesetzestafeln. Zu Christi Linken wendet sich Elias ihm zu, mit einem Buch unter dem linken Arm, die rechte Hand auf die Brust gelegt. Zu Füßen Christ im Halbkreis auf einem schmalen Erdstück lagern die drei Apostel, deren unterschiedliche Gesten und Körperhaltung erkennen lassen, wie sehr die Erscheinung des Verklärten sie in den Bann zieht. Im rechten Vordergrund kniet Petrus, neben ihm Jakobus, in Rückenansicht, liegend, die rechte Hand schützend vor die Augen haltend, darüber ist Johannes, den linken Arm Christus entgegengestreckend, nur halbfigurig sichtbar.

Ist nach dem biblischen Text das Entscheidende der Verklärung die Bestätigung der Gottessohnschaft Christi (Math.17, 5) so verlagert sich der thematische Schwerpunkt der Darstellung mit der in der Kartuschen Inschrift über dem Fresko aufgeführten Bibelstelle „BONUM/EST/NOS“ (Math.17, 4: „Und Petrus sagte zu dem Herrn: Herr, es ist gut, dass wir hier sind.“) auf die angstvolle Reaktion drei Jünger.¹⁰⁴⁴ Die thematische Akzentverschiebung ist in dem zyklischen Zusammenhang, der Konzentration auf Petrus begründet.

Die Figur Christi hebt sich durch Größe, die isolierte Positionierung in der Mitte und den Lichtkranz von allen übrigen Beteiligten ab. So stellt Zimmermann die himmlische Größe Christi gegen die angstvolle Reaktion Petri als Ausdruck irdischer Gefangenheit. Wenn damit zugleich an die spätere Auferstehung erinnert wird, folgt Zimmermann einem traditionellen Darstellungsmuster. Steht Christus nach konventionellem Muster auf dem Gipfel des Berges,¹⁰⁴⁵ kann bei den beiden alttestamentarischen Figuren ihre Position im Raum, ob auf einem Berg oder einer Wolke schwebend, nicht ausgemacht werden. Während die Jünger mit kräftiger Lavierung und klaren Konturen gezeichnet sind, werden die weiter hinten bzw. höher positionierten Figuren, in breiter Pinselführung weniger akzentuiert angedeutet, um so die Entrücktheit Christi und der alttestamentlichen Zeugen zu betonen. Durch frei gelassene Flächen des Papiere gestaltet Zimmermann die

¹⁰⁴⁴ Nach den biblischen Parallelstellen (Markus 9,2 - 10; Lukas 9, 28 - 36) spricht Petrus die Worte unbewusst, aus Angst („Er wusste nämlich nicht, was er sagen sollte; denn sie waren vor Furcht ganz benommen.“).

¹⁰⁴⁵ Allgemein zu den verschiedenen Darstellungen der Verklärung Christi s. LCI 1994 Stichwort „Verklärung Christi“.

Lichteffekte. Alle Teile der Figuren und Gegenstände, die Christus zugewandt sind, erscheinen in heller Beleuchtung, so dass der Eindruck entsteht, alles Licht gehe von ihm aus. Der Umstand, dass die Personen keine Schatten werfen, versinnbildlicht das Überirdische des Geschehens.

Neben den gleichmäßigen, die Quadrate markierenden Linien sind zusätzliche waagerechte Linien in unterschiedlichen Abständen gezogen, die weitere, kleinere Rechtecke entstehen lassen, die von unten nach oben an Breite zunehmen.

Im Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet sich eine weitere Zeichnung mit der Darstellung der Verklärung (Folie 65),¹⁰⁴⁶ die in Bildaufbau und Zeichentechnik eine Nähe zu Zimmermann erkennen lässt. Die Zeichnung wird „als Zimmermann fraglich“ bezeichnet, was mit der streifenhaften Lavierung und der unterschiedlichen Figurenauffassung zu begründen ist. Die Zeichnung stammt nicht von Zimmermann. Die angeführten Eigenarten der Zeichnungen deuten eher auf Johann Anton Gump hin (Folie 65).

¹⁰⁴⁶ Feder und Pinsel in Grau Quadriert Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 6433 (alt 7243)

Nr. 24: Verleugnung Petri.

Pinzel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

405 x 265

Wasserzeichen: Buchstabenreste zwischen zwei Linien EDMW

Kleine Löcher rechts neben dem Hahn und auf dem Rücken des Knechtes unten rechts.

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.7053 Z (alt 8203)¹⁰⁴⁷

Sammlungsstempel: Vorderseite: S.S.F.Lugt Nr. 2717; Rückseite: S.S.F.Lugt Nr. 2673

Röhlig 1949 (2) Nr.14

Die Kartuschen Inschrift zitiert Math. 26, 34 „TER/ME/NEGABIS“. Dargestellt ist die Erfüllung der Voraussage Christi eines Verrates durch Petrus gem. Math. 26, 69 – 75. Danach will Petrus in den Hof vor dem Palast des Hohen Priesters gehen, wird aber von einer Magd auf seine Jüngerschaft angesprochen. Als „die Leute, die da standen...“ ihn wegen seiner Mundart auf die Jüngerschaft ansprechen, verleugnet er Christus zum dritten Mal: „Gleich darauf krähte ein Hahn.“ Zimmermann verbindet die Begegnung mit der zweiten Magd mit der dritten Verleugnung und dem Krähen des Hahnes und folgt damit einem gängigen Muster.¹⁰⁴⁸

Petrus schreitet, den Blick wie abwesend in die Ferne gerichtet und die Arme in einer abwehrenden Bewegung gegen die auf ihn zutretende Magd gerichtet, an einer hohen Mauer vorbei auf den durch eine kannelierte Säule markierten Ausgang zu. Vorne rechts, auf einem Treppenabsatz sitzend, ein Wächter in Rüstung mit Hellebarde, in halber Rückenansicht, sich einem Feuer zuwendend. Ein weiterer Wächter, an die große Säule gelehnt, wärmt seine Hände an dem Feuer. Im Hintergrund, auf der Mauer neben einer Balustrade, der krähende Hahn. Anders als in der Fassung für die Wieskirche (Kat. Nr. 18) fehlt hier Christus, womit die Einsamkeit Petri mit seinem Versagen Christus gegenüber als allgemein menschliches Erlebnis angesprochen sein könnte.

Im Gegensatz zu anderen Entwürfen der Serie sind die beiden wichtigsten Protagonisten, Petrus und die Magd, nicht singulär in den Vordergrund gestellt, sondern in die Mitte des kleinen Platzes. Zusammen mit der konkav gebogenen Mauer und der Positionierung von Petrus und der Magd zwischen die beiden Soldaten erreicht die Szene eine größere räumliche Staffelung. Ein lodernes Feuer leuchtet die Szene aus, vor allem die Frontpartien der stehenden Figuren. Dagegen ist der vorne sitzenden Soldaten dunkel verschattet, sein Helm sticht in hartem Kontrast gegen die helle Flamme des Feuers ab, deren helles Licht, wie für Zimmermann typisch, sich aus dem bloßen Stehenlassen des weißen Papiergrundes ohne Deckweiß ergibt.

¹⁰⁴⁷ In CBD Bd. 3 Teil II S. 250 Inventarnummer mit 7052 unrichtig.

¹⁰⁴⁸ LCI 1994 Stichwort „Verleugnung Petri“.

Werkzeichnungen für die Fresken auf der Nordseite der Mittelschiffswand von West nach Ost.

Nr. 25: Jesus erscheint den Jüngern.

Pinself in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

406 x 266

Rückseitig großer Tuschfleck

Staatliche Graphische Sammlung München Nr.7071 Z (alt 8199)

Sammlungsstempel: Vorderseite S.S.F. Lugt Nr. 2717; Rückseite S.S.F. Lugt Nr. 2673

Dem Entwurf liegt Joh. 20, 22 zugrunde, wonach Christus durch Anhauchen den Jüngern den Heiligen Geist spendet. Hierauf nimmt die Kartuschen Inschrift über dem Fresko: „ACCIPITE/SPIRITUM/SANCTUM“ Bezug. Spielt das Ereignis nach der biblischen Schilderung ausdrücklich in einem verschlossenen Raum – die Jünger hatten aus Furcht vor den Juden die Türen verschlossen – so hat Zimmermann das Geschehen ins Freie auf einen nicht näher bestimmbareren Erdstreifen verlegt, der an der linken Bildseite von einem wehrhaften Gebäude mit Turm begrenzt wird.

Vor Christus, umgeben von sechs Jüngern, steht mit gefalteten Händen Petrus und empfängt mit Christi Atem – angedeutet durch drei gerade Striche – den Heiligen Geist. Am linken Bildrand blickt ein Jünger – wohl Johannes – mit einem Buch in der Hand gebannt auf Christus. Bilden diese drei Figuren, in einem flachen Dreieck positioniert, die zentrale Personengruppe, so sind die vier anderen Apostel nur durch ihre Köpfe angedeutet oder an den rechten Bildrand gerückt. Während die Apostel in der gleichen Ebene stehen und nur Johannes ein wenig größer wirkt, überragt Christus seine Jünger deutlich. Das Vermeiden jeder Überschneidung und einer damit gegebenen räumlichen Distanz zu den Jüngern betont die isolierte Positionierung Christi. Die geringe Raumtiefe wird auch nicht durch das sich nach hinten in den Bildraum erstreckende Gebäude aufgehoben, zumal der Bildgrund, abgesehen von einer blass lavierten kleinen Wolke, mit dem frei belassenen Papier tapetenhaft abschließt. Den Gesichtstyp des Johannes könnte Zimmermann bei Amigoni in Benediktbeuern gefunden haben (Folie 51 f).

Nr. 26: Befreiung Petri aus dem Kerker.

Pinsel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

401 x 272

Etwas fleckig

Wasserzeichen: Lilienwappen in Kartusche mit Bekrönung (schwer erkennbar)

Staatliche Graphische Sammlung München Inventarnummer 7061 Z (alt 8197)

Sammlungsstempel: Vorderseite: S.S. F. Lugt Nr. 2717; Rückseite: S.S.F. Lugt Nr. 2673

Röhlig 1949 (2) Nr.15

Ein Engel, von einem Strahlenkranz umleuchtet, hat seinen rechten Arm um Petri Schulter gelegt und führt ihn über eine vierstufige Treppe zu dem hell ausgeleuchteten Kerker Ausgang. Auf dem Boden des Verlieses ist ein Wächter, in Rückenansicht, sitzend gegen eine Wand gelehnt mit einer Hellebarde im Arm, eingeschlafen.

Nach Apg.12, 9 folgte Petrus dem Engel „ohne zu wissen, dass es Wirklichkeit war, was durch den Engel geschah; es kam ihm vor, als habe er eine Vision“. In dem Geführt werden durch den Engel – nach der Bibelstelle ging Petrus hinter dem Engel – und dem auf das Licht des Ausgangs gerichteten verklärten Blick Petri verdeutlicht Zimmermann das visionäre Erlebnis des Apostels. Erst als er bereits aus dem Gefängnis herausgeführt worden und an den Wachen vorbei durch das eiserne Tor in die Stadt gelangt war, kommt Petrus die Erkenntnis, dass er von Gott gerettet wurde. Hierauf bezieht sich die Kartuschen Inschrift über dem Fresko: Apg. 12, 11: „NUNC/SCIO/VERE“.

Durch die Staffelung der Figuren und die Treppengestaltung gewinnt die Zeichnung räumliche Tiefe, die noch durch den Kerker Ausgang, durch den das Licht hell auf das Geschehen fällt, und die Wolke, mit der der Engel den Raum betreten hat, unterstützt wird. Einzelne Schattenpartien sind genau ausgearbeitet wie z.B. die rechte Hand Petri oder die dunkle Rückenansicht des Wächters, der bereits in dem Auferstehungsfresko in Dietramszell (1726) erscheint (Folie 33 b).¹⁰⁴⁹ Als dunkler Gegensatz zu dem hellen Eingang auf der rechten Seite schließt im Hintergrund das rundbogige, vergitterte Kerkerfenster die linke Bildseite ab. Die Zeichnung war nicht nur Vorlage für das Fresko sondern auch für eine Radierung, die bisher an Matthäus Günther gegeben und in die 1740iger Jahre datiert wurde.¹⁰⁵⁰ Die Radierung ist unten bezeichnet: „Negot. Academiae Caes.Franciscae excudit Vienne et Aug.Vind. Cum Gratia et Privilegio Sac. Maiestatis N. 6“. Zum Druck durch Johann Daniel Herz s. oben Kat. Nr. 21.

¹⁰⁴⁹ CBD Bd. 2 S. 158; Bauer 1985 S. 154.

¹⁰⁵⁰ S. Druckgraphik Nr. 2. Augsburg Städtische Kunstsammlungen Inv. Nr. G-3009-58, Radierung 240 x 146 mm; Augsburg 1988 S. 349 Kat. Nr. 133 mit Abb.

Nr. 27: Petrus als Patron der Stadt und des Erdkreises (*).

Pinsel in grauer Tusche

Mit Bleigriffel quadriert

585 x 791

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 14363 Z (alt 8212)

Sammlungstempel nicht mehr feststellbar

Herkunft: Antiquariat Motzler, Freising

Die Zeichnung gilt seit dem 2. Weltkrieg als verschollen

Alle Angaben nach Röhlig 1949 (2) Nr. 19

Die Werkzeichnung gibt den nordöstlichen Teil, die zentrale Glorie des Kuppelfreskos im Chor von St. Peter in München wieder.¹⁰⁵¹ In der oberen Hälfte der zweizonigen Darstellung erwarten Gottvater und Christus den auf einer Wolke heran schwebenden, knienden Petrus, gekennzeichnet durch einen Schlüssel in seiner rechten Hand und begleitet von einem Putto. Hinter Christus sind Teile des Kreuzes nur leicht angedeutet. Erscheint die Himmelsglorie in der Zeichnung am oberen Bildrand, so füllt sie im Fresko das Zentrum und fällt so mit dem Scheitel der Kuppel zusammen (Folie 66).

Die himmlische Szenerie überwölbt ein irdisches, allegorisches Geschehen in der unteren Bildhälfte. Über einem angedeuteten Rahmensegment, auf einer mit zwei Stufen aufgesockelten Ebene sind fünf Personen prominent hervorgehoben, die vom linken Bildrand, vor einer Architekturkulisse mit nur schwach erkennbaren Bogenelementen und Pfeilern, bis über die Mitte der unteren Rahmung nebeneinander aufgereiht stehen. Eine hochgewachsene männliche Figur in wallendem Ornat, dessen Schleppe von zwei höfisch gekleideten Bediensteten getragen wird, ist mit Reichskrone und Reichsadler, der den Reichsapfel in seinen Krallen hält, als Europa ausgewiesen. Sie schreitet auf eine große weibliche Person zu, die sich einem rundtempelartigen Gebäude zuwendet. Der eucharistische Kelch mit einer strahlenumkränzten Hostie in der rechten Hand und das Kreuz in der Linken kennzeichnet sie als die Personifikation des Glaubens und der Kirche (Fides – Ecclesia). Das Kreuz auf der Lünette, die Tiara und die gekreuzten Schlüssel über dem Portal weisen den Rundbau als Symbol der Kirche aus. In der Zeichnung fehlen die Strahlen, die im Fresko von der himmlischen Gruppe auf Europa fallen (Folie 66).

Auf dem sich daran anschließenden konkav gewölbten Rahmenabschnitt lehnt eine heraldische Figur an einer Weltkugel, mit der rechten Hand auf Europaweisend. Ist die Kugel in der Zeichnung noch als leere Fläche belassen, so erscheint dort im Fresko die markante Zwiebelhaube der Münchener Frauenkirche. Die Silhouette der zweiten Kirche im Fresko erinnert an St. Peter. Gegenüber „Europa“ (in der nordöstlichen Bucht des Freskos) ist eine weibliche Personifikation an einem zierlichen Tisch, von dem Rauch aufsteigt, platziert, die Personifikation von „Asien“, mit einem Turban und einem Ölzweig in der Rechten, vor der eine zu ihr aufblickende Figur kniet.

Ist nur dieser östliche Teil des Freskos mit der zentralen Glorie des Chorraumes in der Werkzeichnung festgehalten (Folie 66), so erschließt sich das Thema erst mit den zwei

¹⁰⁵¹ Zum Folgenden s. CBD Bd. 3 Teil I S. 248 ff; KKF Nr. 604.

weiteren Erdteildarstellungen in den westlichen Ecken des Freskos, die dem Kirchenbesucher, blickt er auf den Hauptaltar, vom Langhaus aus nicht einsehbar sind. Mit den vier Erteilen,¹⁰⁵² der Weltkugel und der Stadt München ist die Universalität des Patronats Petri angesprochen. In der unter dem Fresko angebrachten Kartusche wird mit „SANCT./PETRUS PATRONUS/URBIS ET ORBIS“ das Bildthema, das Patronat Petri für die Stadt und den Weltkreis bestätigt.¹⁰⁵³ Wie so oft bei Zimmermann finden sich die hier verwendeten Figuren, wenngleich mit unterschiedlicher ikonographischer Aussage, auch in anderen Werken, etwa in Steinhausen oder Andechs. Die Figur der „Asien“ mit dem charakteristischen Kopfschmuck kehrt in der „Orientalischen Szene“ (Kat. Nr. 43), in Andechs¹⁰⁵⁴ und in Landshut¹⁰⁵⁵ oder Bad Wörishofen und Steinhausen (1731) wieder (Folien 73 a - c).

Der Chor der Kirche wurde 1730/31 von Nikolaus Gottfried Stuber (1688 - 1749) mit drei Fresken ausgemalt. Für das Fresko in der nördlichen Apside „Sturz des Magier Simon“ hat sich ein Entwurf von Stuber erhalten (Folie 54 a).¹⁰⁵⁶ Da Stubers Ausführung wie auch seine späteren Verbesserungen des Kuppelfreskos (1748) offenbar nicht gefielen,¹⁰⁵⁷ wurde Zimmermann 1753 beauftragt, insbesondere die Figuren des östlichen Abschnittes dem höfischen Geschmack entsprechend, neu zu gestalten.¹⁰⁵⁸

Die Form des Bildfeldes in der Werkzeichnung weicht deutlich von dem des Freskos ab. Während der untere Rand der Zeichnung einer konvexen, flach ansteigenden Linie folgt, strebt der Rahmen im Fresko um nahezu 90 Grad senkrecht nach oben. Die Folgen der unterschiedlichen Anlage in Entwurf und Fresko sind evident: alle Figuren und der runde Zentralbau stehen im Entwurf senkrecht zur vertikalen Bildachse, wie an ihrer Ausrichtung an den Gitterungslinien gut zu erkennen ist. Lediglich die beiden Bediensteten am linken Bildrand machen die leichte Rundung mit. Dagegen erscheint als Folge der starken Anwinkelung im Fresko nur die Figur mit der Weltkugel senkrecht, alle anderen Bildgegenstände, auf der steil nach oben gerichteten Treppenkonstruktion postiert, geraten in Schräglage, der eine Verzerrung der Treppe entspricht. Folglich fällt „das Paradiere auf dem Gesims“¹⁰⁵⁹ in der Zeichnung deutlicher aus als im Fresko. War die Bogenarchitektur in der Zeichnung nur maßvoll schräg gestellt, so hat Zimmermann an der Chorkuppel auf

¹⁰⁵² Zur Ikonographie der Erdteil Allegorien s. Hahn 2003 S. 191.

¹⁰⁵³ Zu weiteren Einzelheiten s. CBD Bd. 3 Teil I S. 253 f.

¹⁰⁵⁴ Die heilige Helena zeigt den Heiden das Kreuz / Die Erdteile huldigen der Dreifaltigkeit, Deckenbild Standort: Andechs, Benediktiner-Klosterkirche Mariä Verkündigung, Klosterkirche, Königskapelle, Kapelle 1755,

¹⁰⁵⁵ Landshut ehem. Dominikanerkirche, Chorgewölbe, um 1749 s. Thon 1977 Abb. 224.

¹⁰⁵⁶ Köln Wallraff-Richards Museum Inv. Nr. Z 1236 Bleigriffel auf blauem Papier, 444 x 589 mm, bezeichnet links unten: „Nikolaus Stuber 1729“; Volk 1970 S. 135 ff; CBD Bd. 3 Teil I S. 249.

¹⁰⁵⁷ Das Schreiben des Dekan Dr. Kajetan von Unertl an den Kurfürstlichen Geistlichen Rat vom Dezember 1747, in dem er die Mängel in den Fresken Stubers darlegt, ist bei Volk 1970 S. 145 f im Anhang abgedruckt.

¹⁰⁵⁸ Einzelheiten hierzu s. CBD Bd. 3 Teil I S. 249. Das zentrale Kuppelfresko trägt die Signatur Zimmermanns und ist 1753 datiert.

¹⁰⁵⁹ Zum Paradiere auf dem Gesims bzw. Freskorand s. Bauer 1980 S. 82. Das Grundmuster der Komposition, die nahe am Bildrand und damit auf dem Rahmen platzierten Protagonisten hat Zimmermann mehrfach verwendet, z. B. Berg am Laim Pfarrkirche St. Michael, Ingolstadt Augustiner Eremitenkloster.

die Architekturelemente ganz verzichtet und nur die im Entwurf links oben kurz angedeutete Balustrade und ein Podest ausgeführt. Zu problematisch wäre wohl eine Platzierung auf der steilen Längsseite gewesen, die Architektur drohte „ins Bild zu fallen“. Hier wären die Grenzen des illusionistisch Zumutbaren überschritten worden. Eine konkave, leere Einbuchtung am Boden der Werkzeichnung wird im Fresko mit einer großen Kartusche ausgefüllt wird.

Die Zeichnung ist für die Übertragung gleichmäßig mit kleinen Quadraten gegittert, ein breiterer horizontaler Strich, vielleicht auch Knickfalte, trennt irdische und himmlische Welt, die Köpfe des irdischen Personals stoßen an diese Linie, überragen sie nicht. Der untere Teil der Zeichnung ist wie ein Leinwandbild angelegt. Die Figuren und das Kuppelgebäude im Vordergrund sind frontal ansichtig positioniert. Dagegen erscheint die himmlische Szene in stärker ausgeprägter Untersicht, die im Fresko noch erheblich gesteigert wird, eine Folge der Rundung der sphärischen Kuppel. Mit der schrägansichtigen Ausführung der Bogenarchitektur, die einem schrägaufsteigenden Strich in der Mitte der Zeichnung parallel folgt, wollte Zimmermann offenbar dem Umstand Rechnung tragen, dass durch die Beugung der sphärischen Kuppel die Bildgegenstände teilweise erheblich verkürzt werden.

Nr. 28: Petrus heilt Kranke.

Pinsel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

285 x 322

Erhaltung: aufgezogen, in den Stufen unten Mitte ein Loch, mehrere Risse, teilweise fleckig, senkrechter Mittelbug

Kartuschen förmig zugeschnitten, umrandet mit umlaufendem grauem Tuschstrich

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 7060 Z (alt 8194)

Sammlungsstempel: recto Blindstempel S.S.F. Lugt Nr. 2727; verso Sammlerstempel S.S.F. Lugt Nr. 2673

Erworben von Antiquariat Motzler, Freising, 1822. (alt 8194)

Röhlig 1949 (2) Nr.18

Die Werkzeichnung bereitet das Fresko in der Mariahilf Kapelle in St. Peter, München vor und ist, wie das auf der gegenüberliegenden Seite des Kirchenraumes gelegene Fresko der Fußwaschung in der Corpus - Christi Kapelle, Teil des Petruszyklus.

Auf dem obersten Absatz eines Treppenaufganges stützt ein Mann eine offenbar von Dämonen besessene Frau, die auf einem Steinsockel oder Mauerbrüstung sitzt und aus deren Mund kleine vogelartige Wesen fliegen. Zu ihrer linken, die Szene überschauend, eine große männliche Figur, Petrus. Dieser, mit einem Buch unter dem linken Arm, erhebt seine Rechte über die Frau. Am linken Bildrand eine weibliche Figur, die ihren rechten Arm stützend um einen am Boden sitzenden, weiß gekleideten Mann legt. Die Frau deutet mit dem Zeigefinger auf ihr Auge, wohl um anzudeuten, dass sie oder auch der Mann blind sind. Gegenüber ein Lahmer mit Krücke, auf einem Mauervorsprung zu Petrus sich hinwendend, in Rückenansicht. Am rechten Bildrand erscheint die Silhouette eines Menschen, die nur als eine unstrukturierte, lavierte Fläche ausgeführt ist und in gleicher Form ins Fresko übernommen wurde (Folie 18).

Die Linien werden, wie häufig bei Zimmermann, unterschiedlich stark betont: neben schwächer lavierten Strichen tritt die lineare Markierung von Armen, Händen oder Gesichtern durch die dunkle Tusche kräftig hervor. Zimmermann nutzt in der Zeichnung alle Möglichkeiten des Pinsels: von der mit spitzen Pinsel geführten Linienziehung, über die fleckige Strukturierung der Gewandrelichs, weiter den ohne lineare Konturierung, in bloßer hell – dunkel Nuancierung heraus gearbeiteten Mann mit Krücke bis zu der nur noch als lavierte Fläche schemenhaft erkennbaren Figur am rechten Seitenrand.

In der Zeichnung sind die seitlichen Rahmenausbuchtungen durch eine gerade Leiste miteinander verbunden, sodass die Rahmenführung die Personen am linken und rechten Bildrand nicht beeinträchtigt. Im Fresko hingegen – unterstellt, die wiederhergestellte Fassung entspricht in Rahmenform und der Platzierung der Figuren genau dem Original, was nicht mehr abschließend beurteilt werden kann – greifen Rahmenelemente tief in das Bild hinein und schneiden teilweise den Lahmen wie auch den im Hintergrund stehenden Mann ab.

Nr. 29 recto: Hl. Gerlach von Valkenburg.

Bleigriffel

332 x 212

Wasserzeichen: Kreisrundes Wappen mit Raute und Krone

Beschriftet: "419"

Papier mit Alterungsflecken

Städelsches Kunstinstitut Inv. Nr. 14360

Erworben 1921 von Ch. A. de Burlet, Berlin

Die nicht quadrierte Werkzeichnung ist Vorlage für eines der vier Fresken mit Ordensheiligen des Prämonstratenser Ordens in der Klosterkirche Schäftlarn, die sich in den Zwickeln der Gewölbeflächen direkt an das Hauptbild „St. Norbert empfängt Skapulier und Regel“ anschließen. Die Fresken sind in aufwändige Rocaille - Ornamentkassetten gefasst, darunter in einem weiteren, kleinen Kartuschenfeld sind die jeweiligen Namen verzeichnet.¹⁰⁶⁰

Eingefangen in ein gerahmtes Zeichenfeld kniet ein Kleriker, die Hände zum Gebet auf der Brust gekreuzt, hingebungsvoll auf den gekreuzigten Christus blickend. Auf dem Boden vor ihm erinnern ein Totenkopf und ein Buch sowie ein Kreuz – im Fresko ist es durch einen Stab ersetzt – an das gottgefällige Leben des Mannes. Auf dessen ritterliche Abkunft verweist ein Helm, der in der Zeichnung nur undeutlich markiert ist, sowie der Stab im Fresko. Schilling¹⁰⁶¹ hatte den Kleriker als „knienden Augustinus vor dem Kreuz“ angesprochen. Es handelt sich, wie die Verbindung zu dem Fresko in der Klosterkirche Schäftlarn nahelegt, um den Hl. Gerlach von Valkenburg, einen Heiligen des Prämonstratenser Ordens, der seit 1140 in Schäftlarn lebte. Der Hl. Gerlach von Valkenburg stammt aus einer ritterlichen Familie (gest. 1166),¹⁰⁶² gab nach dem Tod seiner Frau das Ritterleben auf und pilgerte zu Fuß nach Rom und Jerusalem. Viele Jahre lebte er als Einsiedler in einer hohlen Eiche in der Nähe des Ortes Houthem - St. Gerlach und besuchte täglich das Grab des Hl. Servatius zu Maastrich, wo er 1166 im dortigen Prämonstratenser Kloster begraben wurde. Er erscheint in dem weißen Habit des Prämonstratenser Ordens.¹⁰⁶³

Auch wenn die unlavierte Zeichnung, in der Zimmermann ausschließlich Bleigriffel nutzt, skizzenhafter angelegt ist als andere Werkzeichnungen, so zeigt sie doch die für Zimmermann typische Betonung der Linie. Die Umrisslinien sind nur an wenigen Stellen korrigiert oder unterbrochen, ansonsten sind sie klar durchgezogen. Wie auch in anderen Bleigriffelzeichnungen ist die Strichintensität durch den variierenden Druck auf dem Griffel unterschiedlich stark ausgeprägt. So werden einige Stellen nur leicht angestrichen, bleiben

¹⁰⁶⁰ CBD Bd. 3 Teil I S. 159 mit Abb. des Freskos mit dem Hl. Gerlach, dort auch weitere Einzelheiten.

¹⁰⁶¹ Kat. Slg. Städel 1973 Nr. 2203 Tafel 211.

¹⁰⁶² LCI 1994 Stichwort „Hl. Gerlach von Valkenburg“, worauf das im Text Ausgeführte basiert.

¹⁰⁶³ Den Typus des verehrend knieenden Klerikers setzt Zimmermann in ganz ähnlicher Form wiederholt ein, z. B. in der Krankenkappelle des Klosters Ottobeuren, Abb. bei Thon 1977 Abb. 17, in dem Fresko „Der hl. Norbert erhält Skapulier und Regel“ in Schäftlarn, CBD Bd. 3 Teil I S. 149 und in dem (rekonstruierten) Fresko „Petrus firmt in Samaria“ in St. Peter, München, CBD Bd. 3 Teil I S. 255.

in einem eher blässlichen Grau, während andere Abschnitte, stärker angedrückt, deutlich schwärzer hervortreten, wie etwa der Kopf des Gekreuzigten oder Ränder des Gewandes. Diese zeichentechnische Eigenart Zimmermanns finden wir auch in anderen Entwürfen, wie der vorangehenden Kat. Nr. 28 selbst dort, wo er mit dem Pinsel arbeitet.

Die Binnenform wird mit Schraffuren herausgearbeitet. Der weiche Abrieb des Bleigriffels bewirkt dabei ein flächig verschwommenes Linienbild, das sich Zimmermanns fleckenhafter Lavierung der Binnenform nähert. Auch hier werden die Gewandteile, Falten oder Stege durch die Schraffur als Fläche markiert, ohne eine zusätzliche lineare Begrenzung, eine Technik, die sich ähnlich bei Paul Troger findet.¹⁰⁶⁴ In der Zeichnung überschneidet ein Gewandteil den Rahmen, im Fresko dagegen wird das Bild ganz von dem Rahmen umfassen.

Die Zeichnung ist eines der ganz wenigen Beispiele, in denen Zimmermann den Rahmen des Freskos auch in den Entwurf mit einbezogen hat. Allerdings läuft der Rahmen unten breiter aus als im Fresko, da in der Zeichnung die Wolke, auf der der Heilige im Fresko kniet, in der Zeichnung fehlt. Auch die Namenskartusche ist nicht mit aufgenommen. Die Datierung der Zeichnung ergibt sich aus der Bauentwicklung von Chor und Langhaus der Klosterkirche. Diese waren 1753 abgeschlossen worden, Ostern 1757 wurde die Kirche geweiht.¹⁰⁶⁵ Man wird die Zeichnung auf 1754/56 datieren dürfen. Das im Katalog der Deutschen Zeichnungen des Städelischen Kunstinstitut¹⁰⁶⁶ erwähnte Gegenstück in Münchener Privatbesitz konnte nicht mehr ermittelt werden, da sich keine entsprechenden Hinweise im Nachlass Edmund Schillings im Städel Museum finden ließen. Die Skizze zu zwei Halbfiguren von Heiligen mit Kreuzen (Kat. Nr. 29 verso) auf der Rückseite des Blattes wird unter zweifelhaften Entwürfen behandelt.

¹⁰⁶⁴ Schemper-Sparholz 2005 S. 618: „Aus dieser Tradition ist m. E. auch die spezifische aus dem Medium der Radierung ableitbare Zeichentechnik Trogers zu erklären, die mit einem Netz von Parallel- und Kreuzschraffuren durch allmähliche Verdichtung beziehungsweise Auflockerung plastische Effekte und malerische Helldunkel erzielte. Sie wurde als zeichnerische Manier zur Wiedergabe von Skulpturen eingesetzt.“ Noch ausgeprägter ist diese Manier bei Joseph Winterhalter d. Ä.

¹⁰⁶⁵ CBD Bd. 3 Teil I S.155.

¹⁰⁶⁶ Kat. Slg. Städel 1973 Nr. 2203.

Nr. 30: Astronomia und Urania.

Bleigriffel, Pinsel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

271 x 413

Wasserzeichen: Bayer. Wappen mit Krone und Buchstaben: IGS

Beschriftung: recto: 481; verso: 32577 tes/ces (mit Stift) und S.S.F. Lugt Nr.1094a

Erhaltung: Rechte Seite ausgefranst. Im Rand fleckig. Senkrechter Mittelbug

Nicht signiert.

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.1931: 65 Z (alt 481)

Die Zeichnung wurde 1931 von Dr. E. Späth als Mitgliedsbeitrag an die Freunde der Staatlichen Graphischen Sammlung München überwiesen.

Röhlig 1949 (2) Nr. 30

Zwei weibliche Gestalten bestimmen die Darstellung,¹⁰⁶⁷ von denen die eine auf einem dreistufigen Podest sitzt und mit der rechten Hand ein auf ihr Knie gestütztes, aufgeschlagenes Buch hält und sich einer zweiten Person zu ihrer Linken zuwendet. Diese lehnt auf einer großen Kugel, einem Himmelsglobus, in der linken Hand hält sie einen Zirkel, ihre Rechte weist unbestimmt in die Höhe, hinter ihr ab flatternde Gewandteile. Zirkel und Himmelsglobus kennzeichnen die rechte Figur als Astronomia, als Personifikation der Himmelskunde. Zu ihrer Rechten Urania, eine der neun Musen und wie alle Musen Tochter des Zeus und der Melpomene,¹⁰⁶⁸ die Muse der Wissenschaft und in besonderem Maße der Astronomie verbunden.¹⁰⁶⁹

Die beiden Gestalten sind kontrastreich, präzise gegen eine undifferenziert getuschte, herzförmige Hintergrundfläche gestellt. Nur schemenhaft sind an der linken Bildseite die Kanten eines großen, blockhaften Postaments zu erkennen sowie im Hintergrund die Silhouette zweier Bäume, wie häufiger bei Zimmermann, nur als undifferenziert lavierte Fläche. Wie wir es immer wieder antreffen, sind zentrale Partien, hier die Hände der Urania, mit einem dicken, dunklen Strich gezeichnet, wie auch Teile des Gesichtes, was sich auffallend gegen die übrigen, lockeren Pinsellinien abhebt.

Die Werkzeichnung ist Vorlage für das nördliche der Fresken in der flachen Gesimszone des Steinernen Saal des Schlosses Nymphenburg.¹⁰⁷⁰ Die Kartuschenfelder der Fresken sind von einem vergoldeten, aufwändig stuckierten Rocaille Rahmen umfasst. Der monochromen, blau grauen Lavierung entspricht die einfarbige, graue Ausführung des Freskos wie aller übrigen Rocailenbilder. So kontrastieren sie zu der kräftigen Farbigkeit des sich über der Gesimszone aufspannenden Deckenbildes. In der Zeichnung geht Zimmermann auf die dekorative Situation nicht ein. Hier wie vor allem auch in dem großen

¹⁰⁶⁷ Kat. Slg. Staatliche Graphische Sammlung München 1995 Nr. 29.

¹⁰⁶⁸ Hederich 1770 Stichwort „Urania“ Spalte 2478.

¹⁰⁶⁹ Röhlig 1949 (2) Nr. 30 sieht in den beiden weiblichen Gestalten Grammatica und Geometrica, wofür sich jedoch keine Anhaltspunkte ergeben.

¹⁰⁷⁰ Zum Steinernen Saal des Schlosses Nymphenburg s. CBD Bd. 3 Teil II. 355, zu Zimmermanns Arbeit im Steinernen Saal und den „Verschollenen Detailentwürfen“ CBD Bd. 3 Teil II S. 361 ff. Hager 1955 S. 57 ff; Thon 1977 S. 343 Nr. 92.

Deckenbild zeigt sich, dass Zimmermann bereits in der Planung der Bilder auf die in die Bildfläche hineinragenden Stuckelemente durch Leerstellen Rücksicht genommen hat.

Die Zeichnung ist gleichmäßig, mit großen Quadraten für die Übertragung gegittert. Ein senkrechter Doppelstrich, mit engeren Abstandsmarkierungen, betont die Mitte des Blattes. Es wurde offenbar genau darauf geachtet, dass die Quadrate Köpfe und Hände ganz umfassen, um damit die Tagesarbeit (giornata) festzulegen. Im Rahmen der von Kurfürst Max III. Joseph veranlassten Umgestaltung wurde der Vertrag für die Ausmalung und Stuckierung¹⁰⁷¹ des großen Saales in Schloß Nymphenburg am 19. Oktober 1755 mit Zimmermann geschlossen. Man vereinbarte einen Werklohn von 2800 fl.¹⁰⁷² Dabei hatte Zimmermann unter anderem das von Johann Anton Gump gemalte Deckenbild im Steinernen Saal (1701/02) zu ersetzen. Die Arbeiten waren 1757 beendet. Die übrige Ausstattung des Großen Saales umfasste auch die Fresken in den Kartuschenfeldern der Gesimszone des Saales. Die Arbeiten im Steinernen Saal sind Zimmermanns letzte große Arbeiten für den kurfürstlichen Hof. Da Johann Baptist bereits über fünfundsiebzig Jahre alt war, hat sein Sohn Franz Michael und Martin Heigl einen Großteil der Ausführung übernommen. Das zentrale Deckengemälde im großen Saal ist nur in einzelnen Partien eine eigenhändige Arbeit Zimmermanns.¹⁰⁷³ Bald nach der Vollendung starb Johann Baptist Zimmermann am 2. März 1785.

¹⁰⁷¹ Der Vertrag spricht von „Stuckador Arbeit und Fresko Mahlung“, zitiert nach Hager 1955 S. 58. Bauer 1985 S.280 und Anm. 107.

¹⁰⁷² StaObb. HR Fasz. 287, Nr.375; Hager 1955 S. 57; Andersen 1973 S. 176 und Anm. 14.

¹⁰⁷³ Einzelheiten zu dem Deckengemälde s. Hager 1955 S. 58 f; Bauer 1985 S. 280 ff; CBD Bd. 3 Teil II S. 361 ff.

Nr. 31: Schlacht Konstantins des Großen an der Milvischen Brücke.¹⁰⁷⁴

Feder, Pinsel in grau

Mit Bleigriffel quadriert, Maßstab in brauner Feder

Blatt aus mehreren Teilen zusammengesetzt

884 x 822

Wasserzeichen: Wappenschild mit Krone darunter Buchstaben AL

Datierung: 1756

Nicht signiert

In der Mitte unten Blindstempel mit bayerischem Wappen

Sammlungstempel in Blau, nicht bei Lugt

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.14228 Z (alt 8213)

Röhlig 1949 (2) Nr. 6

Erworben von Antiquariat Motzler Freising 1822

Die große Werkzeichnung mit der Darstellung Konstantins Schlacht gegen Maxentius an der Milvischen Brücke in Rom ist die Vorlage für das Deckenfresko im Langhaus der Pfarrkirche Hl. Kreuz in Berbling, Ldkr. Rosenheim.¹⁰⁷⁵ Gemäß dem Patrozinium, das auf die Schenkung eines Partikels aus dem Kreuz Christi durch das Kloster Scheyern zurückzuführen ist, steht die bildliche Ausgestaltung der Kirche und damit auch das Deckenfresko ganz im Zeichen der Kreuzesikonographie und folgt damit der Beliebtheit des Themas um die Mitte des 18. Jahrhunderts.¹⁰⁷⁶ Neben der Schlacht an der Milvischen Brücke wird mit der Kreuzprobe und der Wirksamkeit der Kreuzreliquie sowie vier Kartuschen mit alttestamentarischen Motiven (Eherne Schlange, Baum der Erkenntnis, Arche Noah, Quellwunder des Moses) typologisch auf Christus am Kreuz im Bildprogramm der Kirche verwiesen.

In der Zeichnung wie im Fresko tritt uns die thematische Ausrichtung mit einem großen Kreuz, umgeben von einer hellen Engelglorie in der Bildmitte entgegen. In einen Kranz von Puttenköpfen reihen sich fünf große Engel, mit der Fahne des Auferstandenen, einem Palmen – und einem Lorbeerzweig, Symbole des Triumphes Christi. Der fünfte Engel bläst

¹⁰⁷⁴ CBD Bd. 12 Teil I S. 94; Staatliche Graphische Sammlung München 2008 Bd.1 S.143; Pursche 1992 S. 293; Thon 1977 S. 210 Anm. 814; Bauer 1985 S. 327; Kupferschmid 1989 S. 18 - 22.

¹⁰⁷⁵ Einzelheiten zum Bau der Pfarrkirche Hl. Kreuz in Berbling CBD Bd. 12 Teil I S. 90 ff. Thon 1977 Anm. 814 ordnet den Stuck der Kirche einem unbekannten Meister zu. Anders CBD Bd. 12 Teil I S. 90 ff, wonach der Stuck „unzweifelhaft aus der Werkstatt Johann Baptist Zimmermanns“ stammt. Das Fresko ist nicht signiert. Die Werkzeichnung für das Deckenfresko hat Zimmermann gezeichnet, die Ausführung ist zum einen Teil Martin Heigl (westliche Hälfte mit den Engelsgestalten) zum anderen Joseph Ignaz Schilling zugewiesen worden, von dem die Schlachtenszene stammen könnte s. CBD Bd.12 Teil I S. 92. Zu der Umsetzung Zimmermanns Entwurfes in Berbling durch Heigl s. Heussler 2006 S. 50 und Anm. 51. Allgemein zur Schlacht an der Milvischen Brücke s. Heussler 2006 S. 43 ff.

¹⁰⁷⁶ In Berbling gab es einen Partikel aus dem Kreuz Christi, den das Kloster Scheyern 1722 der Kirche geschenkt hatte, die als Wallfahrtskirche dem Benediktinerkloster Scheyern inkorporiert war. Am 18. März 1758 verlieh Papst Benedikt XIV der neuen Kirche den vollkommenen Ablass für den Feiertag der Kreuzauffindung (3. Mai) und der Kreuzerhöhung (14. September), Dreyer 2014 S. 188 Anm. 765 und S. 189.

die Posaune des Jüngsten Gerichtes und hält eine weitere in der linken Hand. In den beiden oberen Bildecken beobachten Engel, auf großen Wolkenbänken, das irdische Kampfgeschehen.

Diese himmlische Szenerie überwölbt das historische, irdische Ereignis der siegreichen Schlacht Kaiser Konstantins über seinen Widersacher Maxentius im Jahre 312 auf der Milvischen Brücke vor Rom. Der auf einem Schimmel voran stürmende Konstantin,¹⁰⁷⁷ auf den ein Lichtstrahl aus dem Kreuz trifft, führt eine Schar von Reitern und Kriegern an, die von einem am linken Bildrand aufscheinenden Hügel, den ein großer Baum bekrönt, auf die Brücke herab gestürzt sind. Im Fresko zieht sich an dieser Stelle bildparallel ein baumbestandener Landschaftsstreifen bis an den oberen, westlichen Bildrand. Aus der Schar der Angreifer ragen einige Feldzeichen mit dem Kreuz heraus.¹⁰⁷⁸

Die Brücke überspannt einen Fluss, den Tiber und führt auf eine, den rechten Bildrand abschließende Stadtansicht mit einem mächtigen Stadttor, Kuppel und Türmen zu, die Stadt Rom. Zimmermann hält den Augenblick fest, als Maxentius – mit Krone als Herrscher gekennzeichnet – unter der vor dem Stadttor einbrechenden Brücke, die er selber als Falle manipuliert hatte, in den Tiber zu Tode stürzt. Mit ihm werden durch den Einsturz der hölzernen Brückenkonstruktion Reiter und Pferde in die Tiefe des Flusses gerissen. Gegenüber, unterhalb des linken Zugangs der Brücke, verfolgt ein Reiter mit Lanze einen vom Pferd gefallenen Feind. Stärker als in der Zeichnung tritt die Dreiteilung des Aufbaus der Kampfszene im Fresko hervor. Die zu beiden Seiten der Brücke stürzenden Kämpfer und der Sieg Konstantins auf der Brücke bilden jeweils eine in sich geschlossene Gruppe. Die am unteren linken Bildrand in den Fluss stürzenden Krieger und Pferde werden gleichsam unter den Rahmen geschwemmt. Im Fresko ist dieser illusionistische „Grabeneffekt“ noch wesentlich deutlicher ausgeprägt als auf der Zeichnung.¹⁰⁷⁹

Anregungen zu dem Bildaufbau dürfte Zimmermann unter anderem in Christoph Thomas Schefflers Darstellung des Themas im Chorfresko der Hl. Kreuz – Kirche in Landsberg am Lech (1753) gefunden haben, die seinem Berblinger Auftrag (1756) zeitlich vorausging (Folie 67 c).¹⁰⁸⁰ Die einansichtige Bildanlage¹⁰⁸¹ folgt weitgehend einem Bildaufbau, der sich in seiner Grundstruktur schon in Tizians „Schlacht bei Cadore“ (Folie 67 b) und Rubens’ „Amazonenschlacht“¹⁰⁸² verfolgen lässt (Folie 67 a). Da sich auch Scheffler an Rubens orientiert hat, kann nicht immer unterschieden werden, ob Zimmermann Motive direkt von dem flämischen Meister übernommen hat oder über den Umweg bei Scheffler. Form und Steinkonstruktion der Brücke in Berbling entsprechen, nur seitenverkehrt, der Konstruktion in der Amazonenschlacht, während die Schefflers deutlich davon abweicht (Folien 24 a; 67

¹⁰⁷⁷ Heussler 2006 S. 49 weist auf den Zusammenhang zwischen der Darstellung Konstantins auf dem Pferd mit Berninis Fassung der Scala Regia im Vatikan hin.

¹⁰⁷⁸ Zur Sakralisierung des irdischen Geschehens durch Feldzeichen s. Heussler 2006 S. 47.

¹⁰⁷⁹ In Rubens’ Kompositionsskizze für die Amazonenschlacht im Brit. Museum London Inv. Nr. 1895.9.15.1045 ist diese Ausrichtung noch ausgeprägter s. Wien 2010 S. 158 Nr. 11.

¹⁰⁸⁰ Der Rohbau der Kirche wird auf 1753-55 datiert, die Innendekoration dürfte 1756 fertiggestellt worden sein, was aus der Inschrift „HVNCCE IN SPLENDOREM“ geschlossen werden kann. Zum Folgenden s. Heussler 2006 S. 51. Hartmann 2015 S. 144 f, 235 ff F 24.

¹⁰⁸¹ CBD Bd. 12 Teil I S. 96.

¹⁰⁸² In Rubens Amazonenschlacht stürzt die Brücke nicht ein, wohl aber, worauf Heussler 2006 S. 48 Anm. 36 verweist, in Rubens’ Teppichzyklus für Ludwig XIII „Niederlage des Maxentius“, s. dazu Heussler 2006 S. 48 Anm. 36.

c).¹⁰⁸³ Auch den Reiter, der triumphierend den abgeschlagenen Kopf eines Feindes hochhält, hat Zimmermann offenbar direkt der rubenschen Vorlage entlehnt, fehlt er doch bei Scheffler. In der Werkzeichnung und der Freskoausführung hängen zwei verwundete oder getötete Krieger mit dem Arm und den Köpfen über dem Brückenrand. Anders als bei Zimmermann werden sowohl von Scheffler wie auch Rubens die beiden Gefallenen jeweils ohne Kopf dargestellt.

Für Scheffler wie für Zimmermann steht das Kreuz, ohne den Gekreuzigten, im Mittelpunkt der Betrachtung.¹⁰⁸⁴ Zimmermann übernimmt in Berbling Schefflers stark perspektivische Positionierung des Kreuzes, wenngleich die Anwinkelung des Kreuzes nicht so ausgeprägt ist wie in Landsberg, es nicht so stark nach hinten kippt. So beruht auch in der Werkzeichnung die optische Wirkung auf der schräg untersichtigen Ausführung des Kreuzes, die dann im Berblinger Fresko nahezu gänzlich aufgehoben wird.¹⁰⁸⁵ Anders als Scheffler in Landsberg verzichtet Johann Baptist auf die Beschriftung („In hoc vince“). Eine ähnliche Ansicht des Kreuzes hatte er bereits in „Erscheinung des Kreuzes, von Pilgern und Kranken verehrt“ (Kat. Nr. 16) gewählt.¹⁰⁸⁶ Der von Engeln besetzte Glorienkranz um das Kreuz ist in der Zeichnung nahezu identisch aus Schefflers Lösung übernommen. Sogar die zweite Posaune, die einer der großen Engel in der Hand hält, hat Zimmermann nicht übersehen. Auch die vorstürmende Bewegung des auf seinem Schimmel galoppierenden Konstantin können wir bei Scheffler wiederfinden, die, würde sie fortgesetzt, in beiden Darstellungen den Kaiser und einige seine Begleiter über die Brückenmauer in den Fluss springen ließe. Den vor Konstantins Pferd, dem Kaiser zugewandte Krieger hat Zimmermann seitenverkehrt bei Scheffler gefunden. Damit erschöpfen sich die Übernahmen nicht.

Wie so oft hat Zimmermann auch hier ganze Teile der Vorlagen durch eigene Erfindungen aus seinem Werkstattfundus ersetzt. Die Szene am linken Ausgang zur Brücke um den Reiter mit dem ausgestreckten, rechten Arm und dem Kämpfenden, dessen Schwert über den Bildrand hinausragt, (im Fresko bleibt das Schwert innerhalb des Rahmens) ist dem Entwurf für das Fresko mit der Darstellung des Hl. Jakobus als Maurentöter (1737/38, Kat. Nr. 12) im Langhaus der ehemaligen Klosterkirche St. Jakob am Anger in München gleichlautend entnommen.

Für Zimmermann tritt das historische Ereignis der Schlacht hinter die Kreuzvision zurück. Das gilt auch für Scheffler, wenngleich das Kreuz als visionäres Zeichen des Glaubens gegenüber dem irdischen Geschehen bei Zimmermann in Einzelheiten noch deutlicher akzentuiert wird. In Berbling reckt Kaiser Konstantin seinen rechten Arm in die Höhe, ohne Waffe, zugleich mit dem Zeigefinger visionär auf das Kreuz deutend, seine Waffe ist das Kreuz, d.h. Christus, während er in Landsberg ein Schwert in die Höhe streckt. Die damit begründete Akzentverschiebung wird noch dadurch unterstrichen, dass Konstantins Verbindung mit dem Kreuz durch einen von dort ausgehenden, breiten Lichtstrahl stärker als in Landsberg hervorgehoben wird.¹⁰⁸⁷ Mit der Betonung des Kreuzes als Ursache des Sieges passt Zimmermann in der Werkzeichnung die Darstellung thematisch der

¹⁰⁸³ Etwa zur gleichen Zeit um 1756 verwendet er die Brücke mit leicht verändertem Mauerwerk im Langhausfresko in Schäftlarn.

¹⁰⁸⁴ Zu Schefflers Kreuzdarstellung Hartmann 2014 S. 216 f.

¹⁰⁸⁵ Zu dem Effekt der Augentäuschung in Landsberg s. Dreyer 2014 S. 193

¹⁰⁸⁶ Dietrich 2013 S. 234-261.

¹⁰⁸⁷ Heussler 2006 S. 51.

Kreuzorientierung der ganzen Raumausstattung in Berbling an. Demgegenüber ist die Bildgestaltung Schefflers mit der Gedrängtheit der größeren Personenzahl dramatischer als bei Zimmermann, ist der erzählerische Akzent stärker auf das Geschehen der Schlacht gerichtet.¹⁰⁸⁸

Die Zeichnung ist eine der wenigen, in denen Zimmermann einen Maßstab am linken Blattrand angebracht hat, auf dessen Markierungen im unteren Teil die querlaufenden Linien der Quadrierung zulaufen. Das große Blatt ist nicht in Gänze von einem einheitlichen Gittersystem überzogen,¹⁰⁸⁹ eine Folge Zimmermanns Arbeitsweise, indem er die Handlung in einzelne Gruppen aufteilt, die zwar in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen, kompositorisch aber voneinander getrennt geführt werden. Dementsprechend erhält jede Figurengruppe ihren eigenen Linienapparat. So sind die einzelnen Figurengruppen, die zwei Engelgruppen am oberen Rand, die an der linken Seite der Brücke nach unten kämpfende Gruppe räumlich isoliert und jeweils mit einem eigenen Linienraster überzogen. Der Puttenkranz in der Mitte ist an einem Kreis ausgerichtet (Folie 16). Einzelne Engel sind darüber hinaus durch ein eigenes Gittersystem erfasst, ähnlich wie es Zimmermann in Kat. Nr. 16 „Erscheinung des Kreuzes, von Pilgern und Kranken verehrt“ ausgeführt hat. Nur die Kriegerschar auf der Brücke und die in die Tiefe stürzenden Figuren um Maxentius sind von einem größeren, zusammenhängenden Liniennetz erfasst, das an der linken Seite in dem außerhalb der Malfläche aufscheinenden Maßstab endet. Offenbar diente der Linienapparat nur der Orientierung im Rahmen der Übertragung auf die Freskofläche. Perspektivische Überlegungen haben erkennbar keine Rolle gespielt, wie die unterschiedliche Ausrichtung der Gebäude an den Linien zeigt. Auch kippt die Brücke an der linken Seite leicht nach hinten, eine Bewegung, die Konstantin nicht mitmacht, mit der Folge, dass sein Pferd über die Brückenmauer hinüber zu springen droht.

¹⁰⁸⁸ Heussler 2006 S. 51 „Die starke Betonung des kämpferischen Aspektes wurde also nicht vom jesuitischen Vorbild aus Landsberg (nach Berbling) übernommen.“

¹⁰⁸⁹ Pursche 1992 S. 294 zu weiteren Einzelheiten des Liniensystems.

Nr. 32: Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort.

Feder und Pinsel in Grau

869 x 1177

Mit Bleigriffel quadriert

Nicht signiert

Undatiert

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.14092 (alt 8214)

Herkunft: Antiquariat Motzler Freising 1822

Die große Werkzeichnung, die sehr weitgehend umgesetzt wurde, ist die Vorlage für das Deckenfresko über dem Langhaus der ehem. Prämonstratenser Stiftskirche (heute Pfarrkirche) in Freising Neustift.¹⁰⁹⁰ Der Entwurf ist zweiszenisch aufgebaut, wobei die Szenen sich nicht gegenüber liegen sondern über Eck stehen.

Die Hauptansicht (Folie 68).

Betritt der Besucher von Osten durch den Haupteingang die Kirche, so fällt der nach oben gerichtete Blick auf die östliche Schmalseite des Freskos. Hier erhebt sich aus der Mitte eines Erdstreifens ein felsiger, mit einem Baum bekrönter Hügel, an dessen Seite ein Bach in die Tiefe stürzt, der unter der rechten Rahmenausbuchtung zu verschwinden scheint. In dem Fresko tritt dieser Effekt wesentlich stärker hervor als in der Zeichnung.

Ein grob zusammen gezimmertes Holzgerüst in einem großen Baum, der Teil einer einsamen Landschaftskulisse an der linken Bildseite ist, dient als offene Klause, davor ein großes altarähnliches Postament, zu dem drei Treppen führen. Ein Mönch, in helles, weißes Habit gewandet, der Hl. Norbert, als große Figur hervorgehoben, stützt sich mit dem linken Arm auf ein Buch, das auf dem Postament aufzuliegen scheint und weist mit der Rechten in einer lebhaften Geste in die Ferne, ohne auf die zwei Gefährten neben sich zu achten. Nach der Legende¹⁰⁹¹ wartet Norbert auf ein göttliches Zeichen, mit dem ihm der Ort für die Gründung des Klosters, Prémontré, gezeigt wird. Im Schatten des Baumes vertieft sich ein Mönch, auf den Treppen sitzend und gegen den Altar gelehnt, in ein Buch. Die einsame Landschaft mit der Klause und ihren Bewohnern läuft im Hintergrund in einer baumbestandenen Ebene aus, die mit einer Burg auf einem Berg abgeschlossen wird, hoch darüber eine Engelschar auf einer Wolke.

In der Zeichnung wie im Fresko wird der Augenblick der Entdeckung des Gründungsortes festgehalten, allerdings in unterschiedlicher Weise, wie es insbesondere in der Haltung der beiden Mitbrüder zu Norberts linken Seite zum Ausdruck kommt. In der Zeichnung weist der eine Bruder den Mitbruder auf den Ort der Gründung, im Fresko macht er Norbert darauf aufmerksam. Unklar bleibt die Haltung Norberts. Man kann in der Verbindung Norberts mit dem Buch der Ordensregeln das „Lehren Norberts und das andächtige Lauschen des

¹⁰⁹⁰ Röhlig 1949 (1) S. 107-109; Röhlig 1949 (2) Nr. 11. Allgemein zur ehem. Prämonstraten -
serklosterkirche Neustift bei Freising CBD Bd. 6 S. 175-187.

¹⁰⁹¹ Die Einzelheiten der Legende und ihre Quelle sind im Einzelnen in CBD Bd. 6 S. 180 ff aufgeführt, worauf im Folgenden Bezug genommen wird. Zimmermann hält sich in der Schilderung der Landschaft und des Geschehens bis in die Einzelheiten-z. B. sieben Strahlen um das Kreuz, kniende Pilger, einer küßt die Füße Christi-an die Quelle der Legende.

Gefährten ...“ sehen¹⁰⁹² das mit seinem Warten auf die Entdeckung verbunden wird. Damit würde er die Verwirklichung seiner Vision, die den Ort der ersten Klausur in Prémonté mit der Gründung des Klosters Neustift verbindet, gar nicht erkennen. Darauf scheint die Ausführung in dem Entwurf hinzudeuten. Im Fresko ist es wohl eher das gemeinsame Erkennen des erwarteten Ereignisses, wie es mit der parallelen Armhaltung und der dieser folgenden Blickrichtung Norberts und der beiden Mitbrüder angedeutet wird, andernfalls blieben die beiden Bildteile des Freskos ohne inhaltlichen Bezug. Das aber war es doch wohl, was Zimmermann im Fresko zum Ausdruck bringen wollte. Der Gedanke des möglichen Verpassens wird mit dem in ein Buch vertieften Bruder festgehalten.

Die Seitenansicht.

Auf der nach Süden ausgerichteten Längsseite erhebt sich auf einem breiten, von zwei Seiten gleichmäßig ansteigenden Erdhügel ein Kreuz mit dem gekreuzigten Christus, das von einem großen Strahlenkranz umgeben ist. Auf der linken Seite des Hügels nähert sich eine Gruppe von Pilgern, einige aufrecht gehend, andere in Andacht kniend, einer küßt die Füße des Gekreuzigten. Während die Pilger gebannt auf das Kreuz blicken, sind ihnen gegenüber ein Bischoff, weitere Geistliche und Bauleute in die Betrachtung eines in den Boden markierten Bauplanes des Apsisteils der geplanten Kirche vertieft, der wohl den Plan, den einer der Begleiter in den Händen hält, wiederholt.

Unterhalb dieser Gruppe, die rechte untere Ecke ausfüllend, arbeiten zwei, im Fresko drei Steinmetze unter einem großen Baum. Der die Arbeit beobachtende Hund fehlt in der Zeichnung. Ist die Landschaft und ebenso die irdische wie himmlische Handlung – in der rechten oberen Ecke zwei Engel von einer Wolke – auf den Bildrand konzentriert, so bleibt die Mitte in der Zeichnung frei, nur die Strahlen um das Kreuz reichen hinein. Der mit der großen „leeren“ Mitte gegebene Eindruck der Himmelsweite in der Werkzeichnung wird im Fresko durch eine Engelschar, die die ganze rechte obere Bildpartie füllt, eingeschränkt.

Der mit einer abwechselnd leichter konkaver und konvexer Krümmung rhythmisch geschwungene Rahmen, der teilweise in das Fresko hineinreicht, wird in den vier Ecken durch tiefe Ausbuchtungen mit Landschaftsmotiven den architektonischen Gegebenheiten der Decke angepasst, was Zimmermann in der Zeichenfläche nicht berücksichtigt hatte.¹⁰⁹³

Mit Ausnahme der westlichen Schmalseite ist die ganze Werkzeichnung über beide getrennte Szenen mit einem Quadraturgitter überzogen, wobei die vielfigurige Gruppe um das Kreuz zur Erleichterung der Umsetzung auf die große Malfläche ein kleinteiligeres, halbiertes Raster aufweist als die übrigen Teile.¹⁰⁹⁴

Die Decke ist zum Teil eigenhändig von Zimmermann freskiert worden,¹⁰⁹⁵ geholfen hat ihm dabei sein Sohn Franz Michael (1709 – 84), dessen Signatur sich auf dem Buch im Fresko

¹⁰⁹² CBD Bd. 6 S. 182. „In dieser Zuordnung der Gesten und Blicke wird das Lehren Norberts und das andächtige Lauschen des Gefährten anschaulich.“

¹⁰⁹³ Das Fresko ist 18,10 x 11,90 m, die Zeichnung 869 x 1177 mm, d.h. die Höhe hat Zimmermann in der Zeichenfläche ziemlich genau getroffen, dagegen ist das Fresko deutlich breiter, wodurch mehr Platz für die Mitte blieb. Das Fresko ist mehr als doppelt so breit wie in der Zeichnung angenommen.

¹⁰⁹⁴ Pursche 1992 S. 295.

¹⁰⁹⁵ Röhlig 1949 (1) S.107 und Anm. 228: „Ein unveröffentlichter Entwurf für das große Fresko über Laienraum, der a. Gr. seines Stils Zimmermann zuzuschreiben ist.“

befindet. Die Datierung der Zeichnung orientiert sich an der Fertigstellung des Freskos, die 1756 abgeschlossen wurde.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁶ Einzelheiten dazu CBD Bd. 6 S. 176.

Nr. 33 Ansicht von Kloster Andechs mit dem heiligen Rasso.¹⁰⁹⁷

Feder und Pinsel in Grau, Schwarz und Braun

Mit Bleigriffel quadriert

555 x 380

Graubläuliches Papier

Nicht signiert

Kupferstichkabinett Staatliche Kunstsammlung Dresden Inv. Nr. C 1944 – 35

In der Bildmitte, in die Tiefe gerückt, tritt uns auf dem Rücken eines leicht ansteigenden Hügels ein dreigeschossiger, großer, mehrgliedrig gestaffelter Gebäudekomplex entgegen, der von einem hohen Kirchturm und dem imposanten Dach der Kirche überragt wird, unverkennbar Kloster und Kirche Andechs.¹⁰⁹⁸ Dem Klosterkomplex ist hangabwärts ein baumbestandener, umfriedeter Garten vorgelagert, der an der rechten Seite an einem Haus endet. Über dem Kloster blickt Maria von einer breiten Wolkenbank, gekleidet in ein reich besticktes Brokatgewand, auf das Kloster und eine Gruppe Hilfesuchender herab. Das Zepter in ihrer linken Hand, die Krone mit einem Kreuz und ein Strahlenkranz mit zwölf Sternen,¹⁰⁹⁹ weisen sie als Himmelskönigin aus. Zu Ihren Füßen eine rocaillenhaft ausgeformte schmale Mondsichel mit einem zur Erde gewandten Gesicht.¹¹⁰⁰ Auf ihrem Schoß steht das Christuskind, reich gewandet und trägt wie seine Mutter eine große Krone. In seiner Rechten hält es eine Weintraube, in der linken Hand eine einzelne Traube. Das Motiv der Trauben wird auf dem Brokatkleid Mariens mehrfach wiederholt. Mutter und Kind werden von sechs geflügelten Puttenköpfen begleitet. Die sich mäßig steigernde Landschaft ermöglicht das in den Hintergrund gerückte Klostergebäude in einer perspektivisch korrekten Größe aufzubauen, sodass die Madonna in proportionsgerechter Größe in der oberen Bildhälfte aufscheinen kann.

Gleichsam am Fuße des aufsteigenden „Heiligen Berges“ hat sich eine Gruppe Hilfesuchender am unteren Bildrand eingefunden, zusammen mit einem jungen, antikisch gewandeten Ritter, der sich mit seiner linken Hand auf ein Podest mit einem Wappen stützt während er mit der rechten auf das Kloster weist und damit zugleich die Hilfesuchenden dem Schutz der Madonna anempfiehlt, was durch die Rose als Mariensymbol schräg über ihm bestätigt wird. Holler hat das Wappen mit einem Löwen (oben) und einem Adler (unten) in dem Postament als das des Hauses Andechs – Meranien identifiziert (Folie 69 b). So wird der Ritter Rasso, der als einer der frühesten Ahnenherren des Geschlechtes gilt, dank seiner Stiftung eines großen Reliquienschatzes in Andechs besonders gewürdigt¹¹⁰¹ und zugleich die lang zurückreichende Tradition als Wallfahrtsort versinnbildlicht.

¹⁰⁹⁷ Die Zeichnung ist von Holler sehr ausführlich besprochen worden. Die nachfolgenden Ausführungen basieren zum großen Teil auf dem Artikel von Holler 2008 S. 51 ff.

¹⁰⁹⁸ Zu Kloster Andechs CBD Bd. 1 S. 289 ff.

¹⁰⁹⁹ Allgemein zur Symbolik von Sternen, Strahlenkranz und Mondsichel im Zusammenhang mit Maria s. LCI 1994 Stichwort „Apokalyptisches Weib“ und „Immaculata conceptio“. Zu dem originalen Marienbild s. Klemenz 2005 S. 39.

¹¹⁰⁰ Offenbarung des Johannes 12, 1 ff.

¹¹⁰¹ Einzelheiten bei Holler 2008 S. 53.

Der zentrale Bildbereich wird zu beiden Seiten von einer Palme und auf der gegenüberliegenden linken Seite, wohl einer Zypresse¹¹⁰², umfassen, eine von Zimmermann wiederholt verwendete Rahmung. In die Bäume sind Kartuschen mit Emblemen eingearbeitet zusammen mit Trompete spielenden Putten. Die Bäume und die Kartuschenbilder sind Mariensymbole, teilweise der Lauretanischen Litanei entnommen wie die Arche Noa mit Taube (*fert una salute*)¹¹⁰³, teils der Weisheitsliteratur wie der Springbrunnen (*cunctis sine fine fluet*), die Zypresse und Palme oder wurden wie das Schiff mit flatterndem Segel (*Hac duce salvis eris*) (*stella maris*) und der Granatapfel (*Largior omnibus una*) aus tradierten antiken Vorstellungen im christlichem Sinne uminterpretiert. Durch die kräftige Lavierung verbunden mit einer sich davon abhebenden Konturierung mit brauner Tinte und dem Herausbiegen der Kartuschen gegen den Untergrund kommt die Eigenart als „Stuckarbeit“ in der Zeichnung deutlich zur Geltung. Es ist, als wollte Zimmermann zeigen, dass hier ein Stuckateur gezeichnet hat.

Die Zeichnung und das darauf beruhende Schabkunstblatt sind aus Anlass der Feierlichkeiten zum 300-jährigen Bestehen der Benediktinerabtei Andechs entstanden.¹¹⁰⁴ Im Rahmen der vom 28. September bis 5. Oktober 1755 dauernden Jubiläumsfeierlichkeiten fand ein Kolloquium mit einer philosophischen und einer theologischen Disputation statt. Zu beiden Disputationen erschien 1755 jeweils ein Thesenblatt. Mit dem Datum der Disputation ist auch die Entstehungszeit des Blattes bestimmt.

Die Werkzeichnung gestaltete Zimmermann als Vorlage des Thesenblattes der philosophischen Disputation, das von Joseph Sebastian Klauber (1700/10 – 1768) und Johann Baptist Klauber (1712 – 1787) in Augsburg verlegt wurde.¹¹⁰⁵ Die Zeichnung wurde mit einigen Veränderungen in ein Schabkunstblatt übertragen (Bildteil 970 x 680 mm; die unten angeklebte Schriftleiste 230 x 700 mm). Das Thesenblatt ist links unten mit „J.B.Zimmermann delineavit“ signiert.¹¹⁰⁶ Holler widerlegt überzeugend eine frühere Zuschreibung an Johann Wolfgang Baumgartner. Neben diesem Blatt gibt es ein weiteres Schabkunstblatt für den theologischen Teil der „Festoktav“ (Druckgraphik Nr.4).¹¹⁰⁷ Für dieses Thesenblatt mit der theologischen Disputation konnte bisher keine Vorzeichnung gefunden werden.

Die Darstellung der Gottesmutter mit dem Christuskind ist eine reiche Variante des Andechser Gnadenbildes, einer spätgotischen Holzskulptur im unteren Teil des Doppelaltars in der Klosterkirche, geschaffen von einem unbekannten Meister um 1450/60. Zimmermann hat die Mariendarstellung der Druckvorlage in Andechs weiter verwendet, z. B. in dem Entwurf für den Doppelaltar (Kat. Nr. 50) – dort fehlen Sterne und Strahlenkranz und die Mondsichel ist umgedreht – und in dem Mittelschiff fresko mit dem Teich von

¹¹⁰² So Holler 2008 S. 54.

¹¹⁰³ Die in Klammern gesetzten lateinischen Sprüche finden sich nicht in der Zeichnungen sondern in dem gedruckten Thesenblatt. S. dazu Holler 2008 S. 58.

¹¹⁰⁴ Zu Einzelheiten der Feierlichkeiten und der Disputation Holler 2008 S. 55.

¹¹⁰⁵ Die beiden Thesenblätter befinden sich in der Klosterklausur des Klosters Andechs und sind deshalb schwer zugänglich. Zudem sind sie fest gerahmt, sodass sie nicht ohne weiteres herausgenommen werden können, s. auch Holler 2008 Anm. 29. Zu einem Andachtsbild für Andechs, das der Verlag Klauber selber unabhängig von dem Jubiläum herausbrachte s. Bleibrunner 1971 S.111.

¹¹⁰⁶ Einzelheiten zu dem Thesenblatt s. Holler 2008 S. 57 f.

¹¹⁰⁷ Abb. bei Bauer 1985 S. 260 und S. 294 Anm. 96.

Bethesda,¹¹⁰⁸ des Weiteren in der Darstellung der Muttergottes als Gnadenbrunnen, verehrt von den vier Erdteilen in Maria Brännlein, Wemding (1752/54).¹¹⁰⁹

Nur schwer erkennbar ist eine Quadrierung mit Bleigriffel, die im unteren Bildteil abbricht. Gelegentliche leichte, dünnstrichige Schraffierungen sind eine für Zimmermann seltene Ausnahme. Die Intensität der Lavierung ist im Vordergrund wesentlich stärker ausgeprägt als in den nachgelagerten Partien mit den Klostergebäuden. Das Licht fällt von rechts auf das Geschehen und arbeitet zusammen mit einer subtilen Schattenbildung die einzelnen Bildgegenstände und Figuren in ihrer Positionierung im Bildraum plastisch heraus.

Das Blatt wurde weitgehend in den Druck des größeren Thesenblattes übernommen, worauf auch die, wenngleich nur schwach sichtbare Quadrierung schließen lässt.¹¹¹⁰ Der Umstand, dass einige Teile der Vorlage seitengleich, andere seitenverkehrt gedruckt wurden, lässt darauf schließen, dass mit mehreren Vorlagen gearbeitet. Die wichtigsten Unterschiede sind:

- die Madonna trug in der Zeichnung das Kind auf dem rechten Arm und hielt das Zepter in der linken Hand, so ist dies in der gedruckten Version umgekehrt und entspricht damit der originalen Skulptur im unteren Teil des Doppelaltars,
- ebenso ist das Kloster in der Druckausgabe geographisch richtig, d.h. nach Südosten ausgerichtet, wobei der Kirchturm im gedruckten Thesenblatt gegenüber der Zeichnung leicht verändert wurde;
- der Hl. Rasso ist im Thesenblatt durch Helm mit Federbusch und verzierter Rüstung verändert. In der Zeichnung sind Kopf und Oberkörper stärker gegeneinander gedreht als in der Druckfassung. Auch das Wappen stellt sich in der Druckversion anders da;¹¹¹¹
- das isoliert stehende Haus über Rasso fehlt im Druck;
- die Kartuschen wurden zwar an ihren Plätzen belassen, die Symbole aber ausgetauscht. Darüber hinaus wurden den vier Symbolen in den Kartuschen erläuternde Sprüche beigegeben.

Stärker noch als in der Werkzeichnung wird der thematische Schwerpunkt in der Druckfassung auf die Rolle Marias als Trösterin und Heilsbringerin insbesondere mit den oben angeführten erläuternden Symbolen in den Kartuschen herausgearbeitet. Dabei erscheint das Kloster als der Ort, an dem sich die heilsbringende Gnade der Muttergottes auf Erden verwirklicht, dem sich die Hilfesuchenden vertrauensvoll zuwenden.

¹¹⁰⁸ Abb. bei Bauer 1985 S. 263.

¹¹⁰⁹ Abb. bei Bauer 1985 S. 269.

¹¹¹⁰ Röhlig 1949 (1) S. 116 sieht in den Andechser Fresken nur einen losen Bezug zu Zimmermann, eine Werkstattarbeit, der nicht einmal Entwürfe des Meisters zugrunde lägen. Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang, dass Röhlig selber einen Entwurf Zimmermanns für ein Fresko in Andechs aufführt, nämlich den Entwurf für das Reiterfresko mit Rasso im Seitenschiff der Kirche, Röhlig 1949 (2) Nr. 31 Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. III F.BI.27 (Folie 19 b), CBD Bd.1 S. 289. Es muss Röhlig zugutegehalten werden, dass sie das Blatt nicht kannte.

¹¹¹¹ Dazu s. Holler 2008 S. 58.

Nr. 34: Der hl. Bischof mit den drei Parzen und Schiffen im Hintergrund. (*)

Pinsel. laviert

Teilweise quadriert

Unten recht ein großes „Z“

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. unbekannt

Die Zeichnung wurde von Ursula Röhlig zwar fotografiert, ist aber nicht in ihrem Verzeichnis aufgeführt.¹¹¹² Detailangaben wie Maße oder verwendete Zeicheninstrumente etc. zu dem Blatt können nicht gemacht werden, da sich diesbezüglich auch anderweitig keine Hinweise gefunden haben. Das Blatt ist nicht wie die meisten Zeichnungen Zimmermanns mit einer vierstelligen Zahl handschriftlich gekennzeichnet, so dass es offenbar nicht zu dem von dem Antiquariat Motzler erworbenen Bestand gehört.

Eine dunkle Linie betont die Rahmung des Blattes, das oben geschweift, ansonsten rechteckig eingefasst ist, was vermuten lässt, dass der Entwurf eher für ein Altarblatt als ein Fresko vorgesehen war. Ein Mann mit einem hellen Bart, durch Mitra und Stab, gehalten von einem Engel, als Bischof ausgewiesen, schwebt auf einer Wolke in die Szene. Mit der linken Hand weist er auf eine Gruppe von drei Frauen zu seinen Füßen, mit der Rechten deutet er auf ein Schiff, das in der Tiefe des Hintergrundes offenbar mit der See zu kämpfen hat. Die drei Frauen sind eng zueinander gerückt vor einer Säulenarchitektur platziert. Hinter dieser Gruppe lehnt sich eine weitere weibliche Figur mit flehend gefalteten Händen an die Säule, andächtig zu dem heiligen Mann aufblickend. In der linken unteren Ecke des Blattes liegt eine umgestürzte Säulentrommel auf der Erde, an die eine Steinplatte gelehnt ist. In dem kleinen Bildausschnitt am linken unteren Rand haben sich mehrere Menschen, offenbar Schiffbrüchige, vor ein gemauertes Gewölbe mit einem Boot gerettet. Vor ihnen eine Figur in Rückenansicht, möglicherweise ein Engel.

Das in Seenot geratene Schiff verweist uns auf den Hl. Nikolaus als Bischof, den Patron und Nothelfer der Seeleute.¹¹¹³ Dies entspricht der allgemeinen Ikonographie des Heiligen als Helfer in besonderen Notsituationen. Auch die drei Frauen unterstützen diese Annahme, spielt doch die Zahl Drei im Wirken des Heiligen eine besondere Rolle, als er drei Jungfrauen, drei Feldherrn und drei Scholaren gerettet haben soll.

Der Spinnrocken, das Stricken und der Faden verbinden die drei Frauen zu einer gemeinsamen Arbeit, das Kennzeichen der drei antiken Parzen (Moiren).¹¹¹⁴ So zieht Klotho, hinter den beiden Schwestern stehend und nur halbfigurig sichtbar, aus dem Rocken mit aufgewickelter Wolle den Faden, den die vor ihr sitzende und sich nach vorne beugende Lakethis, mit beiden Händen strickend, aufnimmt. Neben Lakethis, im Vordergrund auf einem Stein sitzend und den rechten Fuß auf einen steinernen Sockel stellend, hält Atropos in ihrer rechten Hand den Faden. Sie wendet den Kopf nach hinten Klotho zu, die sich sprechend zu ihr vorbeugt. Nach antiker Vorstellung entsprach das

¹¹¹² Das Foto der Zeichnung trägt in Röhlig 1949 (2) die Nr. 26, während im Register unter Nr. 26 das Blatt „Fürbitte des hl. Liborius“ als Entwurf für das gleichnamige Fresko in München St. Peter beschrieben ist.

¹¹¹³ Allgemein Einzelheiten zu Nikolaus als Patron der Seefahrer und Schiffer s. *Legenda aurea* 2004 S. 22 ff; LCI 1994 Bd.8 S. 46.

¹¹¹⁴ Allgemein zu den Parzen bzw. Moiren s. Hederich 1770 Stichwort „Parcae“; Blisniewski 1992 S.5 ff.

Abspinnen der Wolle vom Rocken, das Ziehen des Fadens als Lebensfaden und schließlich dessen Abschneiden dem Ablauf von Geburt, Leben und Tod.¹¹¹⁵ So spinnt Klotho den Lebensfaden, Lachethis teilt ihn als Lebenslos zu und Atropos, die Unabwendbare, legt seine Länge fest und schneidet ihn schließlich ab.¹¹¹⁶

Seit dem 17. Jahrhundert erscheinen die antiken Schicksalsgöttinnen auch als schlichte Landfrauen, die sich nur über ihre Tätigkeit, das Spinnen des Fadens, als Parzen zu erkennen geben.¹¹¹⁷ Da Atropos die Schere fehlt, kann sie den Lebensfaden nicht durchschneiden, die Macht der antiken Götterwelt ist erloschen, was mit der zerbrochen am Boden liegende Säulentrommel, die für den Verfall und das Erlöschen der antiken Götterwelt steht, betont wird. Nicht die antiken Götter bestimmen das Schicksal der Menschen, sondern die christliche Glaubensvorstellung von Prädestination, wofür das Buch als Evangelium steht. Der Gedanke, in dem jederzeit möglichen Abschneiden des Lebensfaden das ständige Bedrohtsein und die Fragilität menschlicher Existenz zu sehen, ist in die christliche Ikonographie eingegangen, indem die antiken Parzen nun die Vorstellung von Prädestination personifizieren.¹¹¹⁸ Die Parzen können die Schiffbrüchigen nicht retten, sondern der Heilige Nikolaus als Vertreter der christlichen Kirche und die drei Frauen, die bezeichnender Weise nicht in antiken Gewändern sondern zeitgenössisch gekleidet sind, was einer älteren Darstellungstradition entspricht,¹¹¹⁹ sind die Personifikationen des christlichen Prädestinationsgedankens und treten als Retterinnen auf.

Ursula Röhlig hat die Zeichnung als eine Arbeit Zimmermanns anerkannt. Zudem sprechen der Zeichenstil, wie die genaue Ausführung der Gesichter und der Hände, die flächige Binnenmodellierung des Gewandes des Bischofs, der Gesichtstyp der Atropos sowie der Schiffstyp für die Eigenhändigkeit. Die Darstellung mit der Heckansicht des Schiffes findet sich bei Zimmermann häufiger, z.B. in „Augustinus sucht die Dreifaltigkeit zu ergründen“ (Weyarn, Folie 36 b), in dem „Wandel auf dem See“ (Christus rettet den im Meer versinkenden Petrus; Kat. Nr. 19:) oder in der „Seeschlacht von Lepanto“ in der Pfarrkirche in Prien.¹¹²⁰ Vor allem auch ein Vergleich des Hl. Nikolaus mit dem Hl. Liborius (1748; Kat. Nr. 14) unterstützt die Zuweisung an Zimmermann (Folie 32). In beiden Zeichnungen sind

¹¹¹⁵ Kat. Ausst. Aachen, Prag, Wien 2010 S. 176.

¹¹¹⁶ Blisniewski 1992 S.121.

¹¹¹⁷ Blisniewski 1992 S.156: „Die Kunst des 17. Jahrhunderts bietet einen neuen interessanten Aspekt der Ikonographie der Parzen. Hier mutieren die antiken Schicksalsschwester zu einfachen Landfrauen, die Wollarbeiten verrichten und nur über diese ihre Tätigkeiten als Göttinnen zu identifizieren sind.“

¹¹¹⁸ Zur Entwicklung der Ikonographie der Parzen als Symbol des christlichen Glaubenssatzes der Prädestination Blisniewski 1992 S. 153; weiter S. 154. Der Gedanke von Prädestination und christlicher Heilslehre in Verbindung mit den Parzen kommt auch in der Überschrift „CURRICULUM VITAE CHRISTIANAE“, die über der Vorzeichnung Hans von Aachens für den Kupferstich mit den drei Parzen von Aegidius Sadeler steht und dessen Bildgedanke auf Joris Hoefnagel zurückgeht, wodurch Prädestination im Ablauf des Lebens mit der christlichen Heilslehre verbunden wird. Der Gedanke wird in dem Kupferstich noch durch das auf einem Opferaltar liegende, gefesselte Lamm und weitere christliche Symbole besonders unterstrichen. vgl. Blisniewski 1992 S. 121; Kat. Ausst. Aachen, Prag, Wien 2010 S. 176 Kat. Nr.52.

¹¹¹⁹ Blisniewski 1992 S.154: „Wo der Gedanke des memento mori nicht so stark im Vordergrund steht und alle drei Parzen gezeigt werden, können sie hingegen auch als spinnende Frauen dargestellt werden. Dieser Typus ist vermutlich aus der Bildtradition der Handarbeiten der Maria abzuleiten.“

¹¹²⁰ Abb. bei Bauer 1985 S. 218.

Gesichter, Hände und Gewand und dessen Faltung nahezu identische dargestellt, wie auch in dem Relief in der Benediktinerabtei Ottobeuren (1714).

Eher selten bei Zimmermann ist die Einbindung von Figuren aus der antiken Mythologie in einen christlich religiösen Kontext.¹¹²¹ Mythologische Figuren finden sich bei ihm gemeinhin nur in säkularen Räumen. Erst die Arbeit am kurbayrischen Hof öffnete ihm offenbar diesen Themenbereich. Es mag sich daraus ein Hinweis ergeben, dass die Zeichnung nach 1720 entstanden sein könnte. Eine Ausführung des Entwurfes konnte bisher nicht gefunden werden. Innerhalb der Region, in der sich Zimmermanns Werke nachweisen lassen, war Nikolaus als Patron der Seefahrer und Schiffer im Chiemgau besonders beliebt.

¹¹²¹ Zwar kennen wir schon früh Darstellungen, in denen vor allem Heilige und Märtyrer zusammen mit antikem, römischem Personal verbunden sind (z. B. Enthauptung des Sixtus (Schliersee) und Paulus (Weyarn). In der Klosterbibliothek Ottobeuren erscheinen Hermes und Minerva, aber hier geht es um die Künste und Wissenschaften, Abb. bei Bauer 1985 S. 150. Auch der Stuckator Zimmermann hat allegorische Figuren geschaffen.

Nr. 35: Jesus und der Hauptmann von Kapernaum und Heilung einer Besessenen.

Pinzel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

360 x 286

Fleckig, waagerechter Mittelbug

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.7074 (alt 8196)

Beschriftung: recto mit Feder „Zimmerman“ (Feder)

Sammlungsstempel: recto S.S.F.Lugt Nr. 2717; verso: S.S.F.Lugt Nr. 2673

Herkunft: Antiquariat Motzler Freising 1822

Röhlig 1949 (2) Nr. 7

Blatt kartuschenförmig ausgeschnitten

Das unten und oben geschweifte Blatt ist ausgeschnitten und mit Tuschstrich umzogen. Das Geschehen baut sich, wie so oft bei Zimmermann, auf einem breiten Landstreifen auf. In der Bildmitte steht Christus, als große, leicht zurück gebeugte Figur, das Geschehen beherrschend, frontal dem Betrachter zugewendet, in ein weites Gewand gekleidet, die Arme ausgebreitet und das Antlitz zum Himmel erhoben. Ein Mann, die linke Hand auf die Brust gelegt, mit Helm und Brustpanzer, tritt von links auf Christus zu und deutet mit der rechten Hand auf eine jüngere männliche Person, die am linken äußeren Bildrand in den Hintergrund gerückt auf einer aufgesockelten Steinbank sitzt und das sich vor ihr abspielende Geschehen betrachtet.

Zu Christi linker Seite, auf einer flachen Mauer kniet eine Frau, die mit gefalteten Händen flehend zu Christus aufblickt. Hinter ihr gestikuliert eine sich zurückbeugende junge weibliche Figur, aus deren Mund Dämonen aufsteigen. Eine Bogenarchitektur, die sich am rechten Bildrand in eine Halle öffnet, lenkt den Blick in einen leeren, nur summarisch mit breitem Pinzel und wässriger grauer Farbe angedeuteten Hintergrund. Zu Füßen Christi, die untere Rahmenrundung ausfüllend, spielen zwei Hunde. Das von rechts einfallende Licht leuchtet die Personen hell aus, der linke Hintergrund wird durch größere Wolkenformation abgeschlossen. Durch den Bildaufbau – Christus steht hoch auf dem Erdstreifen und ist leicht nach hinten gebeugt – erscheint die Szene in Untersicht. Die Zeichnung ist gleichmäßig quadriert, nur über der zur Linken Christi knienden Frau liegen die senkrechten wie auch waagerechten Linien enger beieinander.

In dem Entwurf werden zwei Wundertaten Christi szenisch miteinander verbunden, im linken Bildabschnitt „Christus und der Hauptmann von Kafarnaum“¹¹²², im rechten „Die Erhörung der Bitte einer heidnischen Frau.“¹¹²³ Die Begegnung mit dem Hauptmann von Kafarnaum ist das einzige Ereignis im Neuen Testament, auf das die Darstellung Christi mit einem Soldaten passt. Der Jüngling am linken Bildrand ist der Sohn bzw. Diener, auf den der Hauptmann mit der Rechten weist und der sich geheilt aufrichtet.

¹¹²² Mat. 8, 5 - 13; Luk. 7. 1 - 10; Joh. 4, 46 - 54. Röhlig 1949 (2) Nr. 7 interpretiert die Szene mit Verweis auf Joh.4, 47 ff ebenfalls als „Hauptmann von Kafarnaum“ allerdings mit Fragezeichen, ohne auf die zweite Szene einzugehen.

¹¹²³ Mat. 15, 21 - 28; Mk. 7. 1 - 10.

Der zweiten Szene liegt die Bitte einer heidnischen Frau, eine Syrophönizierin, zugrunde, die Christus zu Füßen fällt und ihn bittet, aus ihrer Tochter den Dämon zu vertreiben. Darauf sagt Christus: „Lass zuerst die Kinder satt werden, denn es ist nicht recht, das Brot den Kindern wegzunehmen und den Hunden vorzuwerfen. Sie erwiderte ihm: Ja du hast recht, Herr. Aber auch für die Hunde unter dem Tisch fällt etwas von dem Brot ab, das die Kinder essen,“¹¹²⁴ was mit den beiden Hunden ins Bild motivlich aufgenommen wird.

Im Gegensatz zu den Bibeltexten, in denen Christus sich direkt an die Kranken wendet, spricht Christus hier nicht zu den um Hilfe Bittenden. Vielmehr scheint er mit dem nach oben gerichteten Blick und umstrahlt von einem Glorienschein in eine andere Welt entrückt. Es sind weniger die beiden Wunder, die thematisch im Vordergrund stehen, sondern Christi Wort: „Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder seht, glaubt ihr nicht.“¹¹²⁵ Darüber hinaus ist es sicher kein Zufall, dass es sich bei beiden Wunderereignissen, die hier in einem Bild zusammengefasst wurden, um eine Begegnung mit Heiden handelt. Das hat zur Folge, dass die Szene im Freien spielt, da Christus als Jude das Haus von Heiden nicht betreten durfte.

Röhlig meint, „der Entwurf ist sehr verwandt den kleinen runden Deckenfresken über der Chorempore der Wieskirche.“¹¹²⁶ Die sechs Deckenbilder im Chorumgang (1749)¹¹²⁷ erzählen ebenfalls von Christi Wundertaten. Übereinstimmend dominiert Christus als große Gewandfigur das Geschehen. Ihr breites, querovales Format unterscheidet sich aber grundlegend von dem unserer Zeichnung,¹¹²⁸ was eine Verwendung in den seitlichen Wölbungsansätzen hinter der reich ornamentierten Arkadenwand der Chorsüdseite der Wieskirche als unwahrscheinlich erscheinen lässt. Das Format der dort angebrachten Fresken war im Grunde mit der Ausformung der Rocailleöffnungen der Arkaden im Übergangsbereich zur Decke vorgegeben. Die hinter den Öffnungen gelagerten Fresken sind in Gänze durch die Öffnungen nur von unten in Schrägsicht sichtbar, während die hier besprochene Zeichnung mit dem Hochformat durch die wie Fenster wirkenden Rocailleöffnungen nur ausschnittsweise zu sehen gewesen wäre. Dagegen bezieht Zimmermann im Format der Zeichnung „Christus heilt zwei Blinde“ (Kat. Nr. 17) die formale Vorgabe der Architektur mit ein.

Der Entwurf zeigt in seinem Linienduktus Parallelen zu den beiden Werkzeichnungen für die Wieskirche, die „Verleugnung Petri“ im Hauptraum (1753/54, Kat. Nr. 18.) und zu „Christus heilt zwei Blinde“ (1747/48, Kat. Nr. 17), auch wenn in letzterer der Pinseleinsatz breiter, flächiger erfolgt. Zu den nahezu gleichzeitig entstandenen Entwürfen für St. Peter München (1753/54) ergeben sich ebenfalls zeichentechnische Parallelen. Da Zimmermann seinen Duktus in der Pinselzeichnung seit ca. 1730 nur unwesentlich variiert, lässt sich aus einem Vergleich mit den beiden für die Wieskirche gesicherten Zeichnungen nicht zwingend eine Datierung im Zusammenhang mit der Arbeit im Chor der Wieskirche (1749) ableiten. Eine präzisere zeitliche Einordnung über eine allgemeine Zuweisung der Zeichnung in eine späte Schaffensperiode des Meisters, begründet mit der sicheren, fein differenzierenden Handhabung des Pinsels, ist nicht möglich.

¹¹²⁴ Mk. 7, 28.

¹¹²⁵ Joh. 4. 48.

¹¹²⁶ Röhlig 1949 (2) Nr. 7.

¹¹²⁷ Einzelheiten und Abb. s. Bauer-Wild 1992 S. 58 ff; CBD Bd. 1 S. 602 - 23.

¹¹²⁸ Das Bildformat der Werkzeichnung findet sich dagegen in Andechs, etwa in dem Fresko „Der Hl. Rasso kämpft gegen die Ungarn“ (1751) wie auch in Buxheim (1709 - 713).

Nr. 36: Reinheitsbeweis der hl. Kunigunde.

Pinzel in Grau

Mit Bleigriffel quadriert

303 x 422

Wasserzeichen: Bekröntes Wappen mit Heiligenbüste und den Buchstaben „I“ und „L“ (Au bei Kempten?)

Ausgeschnittenes, querrechteckiges Blatt, oben und unten geschweift

Staatliche Graphische Sammlung München: Inventarnummer: 14152 Z (alt: 8387)

Blindstempel: recto S.S.F. Lugt Nr. 2717; verso S.S.F. Lugt Nr. 2673 und 1613

Signatur recto auf Fußplatte des Säulensockels: „Zimmerman“ verso in Bleigriffel „Joan Zimmermann“.

Senkrechte und waagerechte Faltungsbrüche. Loch seitlich des Vasenbauches.

Rückwärtig zum Teil überklebt. Starke Rötels Spuren in dem von Faltenspurten umgrenzten mittleren linken Feld.

Erworben von Antiquariat Motzler, Freising 1822

Röhlig 1949 (2) Nr. 27

Dem Entwurf liegt eine Legende zugrunde,¹¹²⁹ nach der der Teufel in Gestalt eines jungen Mannes versucht haben soll, Kunigunde auf ihrem Nachtlager zu verführen. Auf Betreiben Kaiser Heinrichs, ihres Mannes, wird sie vor Gericht gestellt und zu einer Feuerprobe verurteilt.

Zimmermann entwickelt das Geschehen auf einem breiten, sich in den Bildraum weitenden Landstreifen, der an der rechten Seite durch den unteren Teil einer hoch aufgesockelten, kannelierten Säule begrenzt wird. Hinter der Säule ziert eine mit Blumen geschmückte Vase ein die Architektur abschließendes Podest mit Konvolut. Dargestellt ist der Augenblick, in dem eine große weibliche Gestalt, Kunigunde, durch eine Krone als Kaiserin gekennzeichnet, zum Beweis ihrer Unschuld mit dem rechten Fuß auf die erste von vier glühenden Pflugscharen tritt.¹¹³⁰ Den rechten Arm ausgestreckt und die linke Hand auf die Brust gedrückt, ist sie ganz in den Anblick zweier Putten, Sendboten der himmlischen Hilfe, gebannt und zeigt keine Reaktion auf die körperlichen Schmerzen des Martyriums. Vor ihr ein kniender, nach vorne gebeugter Mann, der mit einer Zange die letzte der Pflugscharren hinlegt, die er zuvor in einem Feuer zum Glühen gebracht hat, das am linken Blattrand lodert. Neben dem Feuer eine weibliche Figur, die in einem Gestus der Verzweiflung, die Hände gefaltet hält, während ihre Begleiterin, ihr zugewandt, auf das Ereignis mit der rechten Hand verweist. Auf der linken Seite wird die Szene durch eine sich nach hinten verlierende, gekurvte hohe Mauer abgeschlossen. Auf die Brüstung der Mauer gestützt beobachtet eine männliche Person mit einer Krone, Kaiser Heinrich und Ehemann Kunigundes, deren Martyrium. Von links fällt das Licht ein und erleuchtet hell die Szene. Klar tritt Kunigundes Schatten auf dem Säulensockel hervor, so ihre Position im Raumgefüge markierend, wie es sich auch bei dem Gerichtsschergen zeigt.

¹¹²⁹ LCI 1994 Stichwort „Kunigunde“.

¹¹³⁰ Schmid 1900 S. 8 Abb. 4.

Die Verehrung Kunigundes ist im Wesentlichen auf den deutschsprachigen Raum beschränkt¹¹³¹ und ist dort vor allem an Orten zu finden, die in besonderer Weise mit dem Herrscherpaar verbunden sind. Dies gilt auch für das Kloster Tegernsee, das von dem Herrscherpaar mit großzügigen Schenkungen bedacht wurde.¹¹³² Die besonderen Verdienste des Kaiserpaares um das Kloster hatte bereits Georg Asam in einem Fresko festgehalten.¹¹³³ Für Zimmermann spielte Tegernsee mit den Fresken Asams immer eine große Rolle und er selber hatte hier stuckiert. Soweit ersichtlich hat er sich nur in Tegernsee mit dem Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde beschäftigt und zwar mit dem Altarblatt in der Klosterkirche (Folie 69 a).¹¹³⁴

Denkbar wäre, dass es sich um einen nicht ausgeführten Alternativentwurf für das Altargemälde handeln könnte.¹¹³⁵ Allerdings passt das Thema des Entwurfes nicht unbedingt nach Tegernsee, denn hier sollten die Verdienste des Paares um die Gründung des Klosters festgehalten werden, wie es dann Zimmermann und Georg Asam in ihren Werken getan haben. Auch unterscheidet sich das Format deutlich von dem hoch rechteckigen des Altarblattes, dessen schmales Format durch den zur Verfügung stehenden Platz an der Säule bedingt war. Die Werkzeichnung erinnert mit dem variantenreichen Pinseleinsatz an die vorangehende Kat. Nr. 35, sodass sich bzgl. der Datierung auf das dort Gesagte beschränkt werden kann.

¹¹³¹ Außerhalb Bayerns wird Kunigunde nur in Trier, Köln, Paderborn, Salzburg, Basel, Luxemburg, Stettin verehrt.

¹¹³² Götz 2004 S. 200 f.

¹¹³³ Abb. bei Langenstein 1986 S. 49, dem Kaiser hatte Georg Asam zudem in der Allerheiligenkuppel einen besonderen Platz zugewiesen, Einzelheiten s. Götz 2004 S. 202 f.

¹¹³⁴ Das Altarblatt ist mit „Zimme.i.v. pinxit 1746“ signiert und datiert. Die Maße sind 206 x 118,5 cm. Foto: Wiegerling Restaurierungswerkstätten 2003.

¹¹³⁵ Als eine weitere Möglichkeit wäre an eine Bewerbung für das Altarblatt des rechten, südlichen Seitenaltares in der Burgkapelle St. Georg, Burgrain zu denken. Das Altarblatt „St. Kunigunde auf den glühenden Pflugscharen schreitend“ malte Johann Capar Sing im Jahre 1723 s. dazu Seib 1993 S. 91 Kat. Nr. A 54 und S. 122, der Entwurf Sings liegt in der Staatlichen Graphischen Sammlung München SGSM Nr. 40619. Zimmermann hatte in dem benachbarten Isen in jungen Jahren gearbeitet.

Nr. 37: Kreuztragung Christi. (*)

Pinsel, Tusche

Quadriert

nicht signiert

Alle Angaben nach Röhlig 1949 (2) Nr. 8

Auf einem leicht ansteigenden Weg in einer bergigen Landschaft ist Christus unter der Last des Kreuzes auf die Knie gefallen. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf einen Stein und blickt eine vor ihm mit gefalteten Händen kniende Frau an, neben der sich eine weitere weibliche Gestalt und ein junger Mann gebannt Christus zuwenden. Am Ende des Kreuzstammes bemüht sich ein Alter, Simon von Cyrene, das Kreuz mit zu tragen.¹¹³⁶ Ein kräftig ausschreitender, rückenansichtiger Scherge schlägt mit hoch erhobenen Stock auf Christi Rücken ein, ein dritter Knecht deutet auf die Schädelstätte im Hintergrund, während ein vierter an der Spitze der Gruppe mit einem Seil das Kreuz den Weg hinaufzieht. Das ganze Geschehen beobachtet ein Reiter hoch zu Pferde.

Das leicht nach links aufgerichtete Kreuz läuft parallel zum Weg, so die Mühsal des aufwärts Steigens und Tragens noch unterstreichend. Zugleich ist damit die diagonale Aufwärtsbewegung in der Zeichnung festgelegt, entsprechend dem ansteigenden Weg hinauf zur Schädelhöhe,¹¹³⁷ die im Hintergrund in breiter Pinsellavierung aufragt. Zu diesem diagonalen, steilen Anstieg ließ sich Zimmermann offenkundig durch Rubens' themengleiches Werk anregen, wie auch die Gruppierung der beiden Frauen am linken Bildrand und die Positionierung des Johannes, von dem nur das Gesicht gezeigt wird, bestätigen (Folie 70 a).¹¹³⁸ Da das nahezu quadratische Bildformat nur eine sehr geringe Anzahl an Protagonisten erlaubte, wurde durch die gedrängte, diagonale Bildanlage eine inhaltlich nachvollziehbare Darstellung mit den wenigen dafür notwendigen Personen – Christus, die Frauen, Schergen – erreicht. Die Figur des Simon von Cyrene dürfte eine Anregung aus einem Stich Johann Sadeler's gewesen sein (Folie 70 b) gewesen sein. Die Figur der Veronika und ihre Positionierung gegenüber Christus finden eine Parallel bei Luca Giordano. Steht hier die Dramatik um das Leiden Christi im Mittelpunkt,¹¹³⁹ was den andachtsbildhafte Charakter betont, leben die figurenreichen Darstellungen Johann Sadeler's nach Christoph Schwarz (Folie 70 b) und Hans von Aachen (Folie 70 c)¹¹⁴⁰ von einer narrativen Breite, die das Geschehen eher als ein historisches Ereignis erscheinen lassen.

¹¹³⁶ Math. 27, 31; Mk. 15, 20b; Luk. 23, 26 - 32.

¹¹³⁷ Math. 27, 33.

¹¹³⁸ Die Radierung beruht auf einer Ölskizze, die Paulus Pontius als Vorlage gedient hat, in der Sammlung der University of California, Berkeley Art Museum, Inv. 1966.16. Die Beinstellung des auf Christus einschlagenden Kriegsknechtes entspricht weitgehend Rubens' Lösung in der „Kreuzigung Petri“ in St. Peter (Köln 1637 - 39). Die von Richter 1984 S. 43 und Anm. 160 und 161 angedachte mögliche Bezugnahme auf Rubens' „Martyrium des Hl. Thomas“ (1637/38) in der Narodni Galerie Prag bzw. Nachstich von Jakob Neeffs kann nicht überzeugen.

¹¹³⁹ S. oben S. 74.

¹¹⁴⁰ Zu den beiden Darstellungen der Kreuztragung von Hans von Aachen und Christoph Schwarz s. Jacoby 2000 S. 24 f und Kat. Nr. 14; Kat. Ausst. Aachen, Prag, Wien 2010 S. 137 Kat. Nr. 23,

Ist die Episode mit Simon von Cyrene, dem das Kreuz aufgeladen wird und es für Christus trägt, Gemeingut der synoptischen Evangelien, so ist es nur das Lukas Evangelium,¹¹⁴¹ das noch zusätzlich die Begegnung mit den „Frauen von Jerusalem“ erwähnt. Der Fall Christi unter dem Kreuz wird im Neuen Testament nicht erwähnt. Grundlage der Darstellung ist die in der Katholischen Kirche übliche, vierzehn Bilder umfassende Kreuzwegmeditation mit Kreuztragung und dem Fall unter dem Kreuz. Im Kreuzwegzyklus kommt das Motiv „Christus fällt unter dem Kreuz“ dreimal vor und mit jedem Sturz unter dem Kreuz ist eine Begegnung mit Frauen verbunden. Beim ersten Mal ist es Maria, Christi Mutter, beim zweiten Mal Veronika, die Christus das Schweiß Tuch reicht und beim dritten Mal die weinenden Frauen. Es sind diese Frauen, die Christus auf der „via dolorosa“ begleiten. In Zimmermanns Werkzeichnung ist es Veronika, die vor Christus mit geflochtenen, offenen Haaren kniet. Das Tuch, mit dem sie Christus den Schweiß abgewischt hat, hat sie neben sich auf den Boden gelegt.¹¹⁴² Hinter Veronika hat die Gottesmutter, das Haupt typischerweise mit einem Kopftuch bedeckt, ihre rechte Hand als Ausdruck schmerzvoller Anteilnahme auf die Brust gelegt. Bei dem jungen Mann am linken Bildrand, von dem nur der Kopf zu sehen ist,¹¹⁴³ wird es sich um den Jünger Johannes handeln, dem Christus später die Sorge um Maria anvertraut (Folie 70 a).¹¹⁴⁴

Die gedrängte Bildkonstruktion der nahezu quadratischen Werkzeichnung lässt daran denken, dass es sich um die Vorlage für eine Darstellung im Rahmen eines Passionszyklus handeln könnte, wie wir ihn in Bad Wörishofen von Zimmermann kennen (Folie 26 b). Die an beiden Seiten in das Bildfeld der Zeichnung drängende konkave Einwölbung legt ein vorgegebenes Malfeld nahe, in das der Entwurf eingepasst werden musste, was am Ehesten einer Wandmalerei entsprechen könnte. Eine Umsetzung der gleichmäßig quadrierten Zeichnung – nur in der Mitte ist eine weitere Hilfslinie eingezeichnet – konnte bisher nicht festgestellt werden.

Mit Blick auf die verschiedenen Darstellungen der Kreuztragung im Werk Zimmermanns, etwa in der Andechser Klosterkirche (Folie 26 a) oder dem Fresko im Kreuzweg in der Dominikanerinnenklosterkirche in Bad Wörishofen (Folie 26 b) könnte man den Eindruck gewinnen, es handele sich hier mit der vor Christus knienden Veronika, dem im Kreuzwinkel positionierten Schergen und einem zum Schlag ausholenden Knecht um eine „mastercopy“, die insbesondere im Bildaufbau als Vorlage für andere, immer wieder leicht abgewandelte Ausführungen diene. Alle Beispiele leben von dem Kontrast der demutvollen Leidensfähigkeit Christi und dem brutalen Handeln der Peitschen oder Stöcke schwingenden Schergen.

¹¹⁴¹ Luk. 23, 27.

¹¹⁴² In der Klosterkirche Andechs hatte Zimmermann eine Kreuztragung im Rahmen von fünf Passionsszenen freskiert (1752) CBD Bd. 1 S. 306. Die Bestimmung der dort vor Christus mit einem Tuch knienden Frau als Maria Magdalena ist nicht nachvollziehbar, da sie ihm das Schweiß Tuch entgegenhält, was sie als Veronika ausweist.

¹¹⁴³ Zu Zimmermanns Rückgriff auf die themengleiche Darstellung von Rubens s. oben 7.4. Themenwahl und Bildformat.

¹¹⁴⁴ Joh. 19, 25 ff. CBD Bd. 1 S. 306.

Nr. 38: Gründung eines Klosters (*) ¹¹⁴⁵

Pinsel, Tusche

Quadriert

442 x 819

Nicht signiert

Unten mittig handschriftlich mit Feder und Tinte: „8211“

Nicht näher beschriebener Blindstempel

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.14229 (alt 8211)

Von Antiquariat Motzler in Freising 1822 erworben

Alle Angaben beruhen auf Röhlig 1949 (2) Nr. 28

Auf einer von Bäumen umstandenen Lichtung, die die ganze untere Hälfte der großen, längsgestreckten, rechteckigen Zeichenfläche einnimmt und die am unteren Bildrand von einem aus verschiedenen Versatzstücken zusammengesetzten Landschaftsstreifen begrenzt wird, entwickelt Zimmermann eine lebhafte, mehrfigurige Szene. Zwei Männer in mittelalterlicher Tracht, durch ihre große Erscheinung und den hinter ihnen aufragenden Baum als Bildzentrum besonders hervorgehoben, sind in ein Gespräch vertieft, ohne auf die sie umgebenden Personen einzugehen. Ihre besondere Bedeutung wird noch dadurch unterstrichen, dass sie isoliert unter den übrigen Personen stehen, nicht von deren Gewändern oder Gesten überschritten werden. Zu ihrer Linken beobachten fünf Mönche, die um einen Tisch mit einem aufgeschlagenen Buch stehen, gebannt die Unterhaltung. Ihnen beigesellt bemüht sich eine männliche Gestalt, mit einem federgeschmückten Hut und weltlicher Kleidung, wohl ein Jäger, die Aufmerksamkeit der Ordensleute wieder auf das Buch zu lenken, indem er mit der rechten Hand auf das Buch deutet. An der linken Bildseite ist ein Mann in einer Gruppe mit drei weiteren Personen bemüht, die hohen Herren für ein großes Blatt Papier, offenbar der Bauplan, zu interessieren. Das Geschehen wird durch zwei weitere Personen und einen Knecht mit zwei Pferden im linken Hintergrund ergänzt. Die ganz auf den Vordergrund konzentrierte Positionierung des Geschehens wird am rechten Bildrand von einem, mit Bäumen bestandenen Hügel abgeschlossen, der sich in die Tiefe zieht.

Die Mönche, die mit einem Buch beschäftigt sind, der Baumeister im linken Vordergrund, der dem Stifter und dessen Begleiter auf einem großen Papierbogen seinen Entwurf für das Bauvorhaben präsentiert: all das deutet auf den Errichtungsakt eines Klosters hin.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁵ In Zimmermanns Werk finden sich einige Darstellungen von Kloster- und Kirchengründungen:

- Gründung des Klosters in Hippo und des Klosters Weyarn (1729)
 - Gründung des Kloster Benediktbeuern (1732)
 - Gründung des Klosters Dietramszell (1741)
 - Entdeckung der Quellen von Wessobrunn (1754)
 - Gründung des Kloster Schäftlarn (1755)
 - Gründung von Prémontré an einem durch eine Kreuzvision bestimmten Ort; Neustift Freising (1756)
- Zudem kennen wir zwei Zeichnungen, die die Gründungs- bzw. Stiftungsthematik behandeln: Kat. Nr. 4 und 5.

¹¹⁴⁶ Auch der Hl. Norbert in Kat. Nr. 32 hält ein Buch mit der Ordensregel. Allgemein zu der Thematik von Gründungs- und Stiftungsbildern im 18. Jahrhundert s. Bauer 1984 259 ff.

Der Darstellung von Gründungsthemen dürfte Zimmermann spätestens vor 1710 in Tegernsee begegnet sein. Hier hatte ab 1690 Georg Asam in den Seitenschiffen der Benediktinerabteikirche die Gründung des Klosters wie auch den Neubau der Basilika als Wandbild gemalt.¹¹⁴⁷ Röhlig¹¹⁴⁸ erwägt die Möglichkeit, dass Zimmermann mit der Zeichnung den Entwurf für ein nicht ausgeführtes Fresko der „Gründung des Klosters Weyarn“ geliefert hat.¹¹⁴⁹ Zimmermann hat in Weyarn zwei Klostergründungen gemalt, zum einen die Gründung des Klosters in Hippo, zum zweiten die des Klosters Weyarn (1729, Folien 70 d und e). In beiden Bildern spielt der Heilige Augustinus eine wichtige Rolle, war Weyarn doch zur Zeit Zimmermanns ein Augustinerchorherrenstift. Beide Fresken zeigen keinerlei ikonographische Nähe zu der Zeichnung. Auch aus der Gründungslegende Weyarns lässt sich kein Hinweis entnehmen: Graf Siboto II von Neuburg, der Gründer des Klosters, war ein Ritter und wird in dem Fresko durch Schwert, Helm und Rüstungsschnallen als solcher gekennzeichnet.¹¹⁵⁰ Er übergibt dem Hl. Augustinus die Gründungsurkunde. Wie die beiden Gründungsdarstellungen erkennen lassen, kam es dem Kloster verständlicherweise auf eine Einbeziehung des Hl. Augustinus in den Gründungsakt an. Weder von Augustinus noch von einem Ritter ist in der Zeichnung etwas zu finden. Es weist auch nichts darauf hin, dass die Mönche auf die zwei Bezugspersonen ihres Klosters verzichtet haben könnten.¹¹⁵¹ Im Gegensatz zu den beiden Weyarner Fresken ist die Szene in der Zeichnung in die freie Natur verlegt. Hier handelt es sich, ähnlich dem Entwurf für Freising Neustift (Kat. Nr. 32), um die Bestimmung des Ortes, an dem das Gründungsversprechen baulich umgesetzt werden soll. Damit liegt der Zeichnung ein anderer thematischer Schwerpunkt zugrunde als den beiden Fresken, mit denen der eigentliche Gründungsakt von Hippo und Weyarn festgehalten ist. Das Habit der Mönche in der Zeichnung ist nicht einheitlich, es ist sowohl dunkel wie auch hell belassen, ohne dass es ausschließlich auf einen Orden, etwa die Augustinerchorherren, verweisen würde.

Die mögliche Zuweisung an Weyarn ablehnend bringt Koch die Zeichnung in Zusammenhang mit dem Fresko der Klostergründung in Dietramszell, „das allerdings dann in anderer Gestaltung, nämlich in Verbindung mit einer „Himmelsszene““ ausgeführt wurde (Folie 36 a).¹¹⁵² Schon auf den ersten Blick fällt das völlig unterschiedliche Format von Zeichnung und Fresko auf, selbst wenn man den Entwurf auf die Gestaltung des unteren Bildteils des Freskos beschränkt. Vor allem passt die Gründungsgeschichte des Klosters Dietramszell nicht zu der Zeichnung: das Kloster wurde um das Jahr 1100 von Abt Udalschalk als Niederlassung des Benediktinerklosters Tegernsee gegründet. Unter den Figuren in dem Dietramszeller Gründungsfresko erscheint ein älterer, vollbärtiger Mönch in dunklem Habit, der Abt Udalschalk. Die Figur tritt auch in der Zeichnung auf, nur ist er nicht

¹¹⁴⁷ CBD Bd. 2 S. 590 f; Bauer 1984 S. 261 f.

¹¹⁴⁸ Röhlig 1949 (2) Nr. 28: „Stiftung des Klosters Weyarn. Entwurf für ein nicht ausgeführtes Fresko in Weyarn?“

¹¹⁴⁹ Die Ausstattung der Klosterkirche durch Zimmermann erfolgte 1729 in Hinblick auf die Feier des sechshundertjährigen Bestehens (1733) des Klosters.

¹¹⁵⁰ CBD Bd. 2 S. 616 ff.

¹¹⁵¹ Auch in dem Vertrag vom 21. April 1729, mit dem Zimmermann den Auftrag für die Ausstattung der Klosterkirche übernahm, wird nur allgemein auf die Ausmalung eingegangen ohne Festlegung einzelner Bildthemen. S. Anhang: „Stockhatorung des alhiesigen Stüffts Gottshaus mit Einschlus des Males...“ und weiter: „Erstlichen ist ordtentlich auf die zu Pappir gebracht vorgewisene Motelln oder Abrüs vor das ganze Stüffts Gottshaus mit Einschlus des Mahlens unwiderruenfflich pactiert worden zwölf hundert Gulden sage 1200.f.“; Thon 1977 Anm. 629.

¹¹⁵² Koch 1985 S. 130.

der Gründer bzw. Bauherr des Klosters, die Rolle kommt der zentralen großen Person, möglicherweise dem Landesherrn zu. Zudem setzt Zimmermann diesen Figurentyp für die Darstellung eines alten, bärtigen Mannes des Öfteren ein, sodass man darin nur eine unspezifische, nicht auf eine bestimmte Person bezogenen Aussage und keinen zwingenden Hinweis auf Dietramszell sehen kann.

Für das Kloster Andechs könnte mit der dreihundert Jahrfeier 1755 ein geeigneter Anlass gegeben gewesen sein, eine Episode aus der Klostergeschichte darzustellen. In der Zeichnung ist von keiner Vision oder Auffindung eines Ortes die Rede. Für die Gründung des Klosters Andechs spielt eine Vision keine Rolle, denn die alte Anlage auf dem „Heiligen Berg“ mit einer seit dem Mittelalter bestehenden Wallfahrt war von Anfang als Kloster vorgesehen. Es bedurfte also nicht der Gründung des Klosters, die bereits 1455 von Herzog Albrecht III. (1438/60) vollzogen worden war, sondern seiner baulichen Errichtung. Darauf könnte der Plan für den Klosterbau Bezug nehmen. Mit dem aufgeschlagenen Buch wäre dann die Ordensregel der Benediktiner in der Zeichnung angesprochen und der Bauplan nimmt Bezug auf die Errichtung des ersten Klostergevierts.

Dennoch dürfte Andechs ausscheiden: in unserer Zeichnung erscheint mit der rechten zentralen Figur in höfisch historisierendem Gewand eine seitenverkehrte Wiederholung der Figur des Herzogs Tassilo in dem Gewölbefresko „Die Entdeckung der drei Quellen von Wessobrunn“ (1755) in der Jäger – oder Törringkapelle am Chor der Klosterkirche Andechs (Folie 71 a).¹¹⁵³ Auch die Figur des Jägers mit Federhut tritt, wenngleich in anderer Funktion und Stellung, in der Zeichnung auf. Für eine Gründungsszene des Klosters Andechs erscheint ein Auftritt der Figur Tassilos widersinnig, denn Tassilo hatte mit der Gründung des Kloster Andechs nichts zu tun.

Die Übernahme der Figur Tassilos aus dem Törringfresko¹¹⁵⁴ in die Werkzeichnung führt uns nach Wessobrunn. Tassilo war nach der Überlieferung der Gründer des Klosters Wessobrunn im Jahre 753. Anlass für die Werkzeichnung könnte das tausendjährige Jubiläum des Klosters im Jahre 1753 gewesen sein, das zeitlich mit den Vorbereitungen für die 300 Jahrfeier in Andechs zusammenfällt. Allerdings sind in der Werkzeichnung die drei Quellen nicht erkennbar, wie sie in der in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg aufbewahrten Ölskizze, die das Andechser Fresko vorbereitet,¹¹⁵⁵ deutlich zu erkennen sind. Im Fresko bleiben sie dagegen ähnlich unbestimmt wie in der Zeichnung.

Hatte 1720 Carolus Stauder im Treppenaufgang der Abtei Wessobrunn bereits ein Gemälde mit der Gründung Wessobrunns fertig gestellt,¹¹⁵⁶ so wäre mit dem Entwurf die weitere Fortführung der Klostergründung mit der Planung des Baues dargestellt worden. Anlass für ein zusätzliches oder ersetzendes Gründungsbild könnte, wie angedeutet, die Feier zum tausendsten Jahrestag der Gründung des Klosters im Jahr 1753 gewesen sein.

¹¹⁵³ CBD Bd.1 S. 300 f; Bauer 1985 S. 266.

¹¹⁵⁴ Wie sehr sich die Zeichnung an dem Fresko orientiert, macht die gemeinsame Verwendung des Baumes hinter der Hauptperson mit dem kahlen, nach oben ragenden Ast deutlich, von dem ein buschig belaubter Zweig nach unten hängt.

¹¹⁵⁵ Kat. Slg. Augsburg 1984 S. 281 Abb. 72; Kat. Ausst. Braunschweig 1984. S. 235 Abb. S. 237; Bushart 1968 (2) S. 393 f zu der Ölskizze in Augsburg, Schätzler Palais.

¹¹⁵⁶ Winhard 1988 S. 37 bzgl. Veränderungen in den Kirchenbauten. Als Maler wurde Carolus Stauder, „rarae artis pictor“ geholt, der im Herbst 1720 mit der Wandmalerei im Treppenaufgang der Abtei begann. Das Gemälde stellt die Gründung Wessobrunns dar.

Auch wenn Wessobrunn sich am ehesten als Lösung anbietet, erscheint dies letztlich nicht zwingend. Da der Bauplan in der Zeichnung nicht näher identifiziert werden kann, fehlt ein konkreter Hinweis auf ein bestimmtes Kloster. Die Quadrierung lässt auf eine beabsichtigte Ausführung schließen, die aber bisher nicht gefunden werden konnte. Das breite rechteckige Bildformat deutet eher auf eine Wanddekoration als auf ein Deckengemälde hin. Trotz der veralteten photographischen Aufnahme lässt sich der reife Zeichenstil Zimmermanns und seine ausgefeilte Pinseltechnik erkennen, mit der eine Datierung um 1750 begründet werden kann.

Zu den beiden folgenden Entwürfen Kat. Nr. 39 und 40.

Da es sich um zwei profane Themen, die Musik und den Tanz handelt, bietet sich ein Zusammenhang mit einer nicht kirchlichen, weltlichen Arbeit an. Entsprechend vermutete Ursula Röhlig¹¹⁵⁷ in den beiden seit dem zweiten Weltkrieg verschollenen Zeichnungen Vorlagen für Fresken in der Musikempore in Schloß Nymphenburg. Der Umstand, dass einzelne Figuren und Motive auch in anderen Fresken des Steinernen Saales und einige der Musikinstrumente in den Stuckarbeiten der Wandfelder und über den Arkaden der Musikempore aufscheinen,¹¹⁵⁸ könnte die Meinung Röhligs unterstützen. In beiden Entwürfen zeigen sich Motive, die auch in anderen Fresken des Saales, außerhalb der Musikempore verwendet wurden.¹¹⁵⁹ Die Tambourin schlagende Terpsichore in Kat. Nr. 39 entspricht einer Figur in dem Fresko „Zephyr und Flora“ (Folie 71 b) und einer weiteren in der Ostseite des großen Freskos des Steinernen Saales. Auch die an einem Ast hängenden Blattkränze in Kat. Nr. 40 sind in die Bacchusgruppe im Fresko des Hauptraumes übernommen.

Dennoch spricht die endgültige Gestaltung der Musikempore gegen eine entsprechende Zuweisung der Entwürfe, was allein schon mit der komplizierten Ikonographie und den gegenseitigen inhaltlichen Bezügen der Fresken im Großen Saal, der Musikempore und des Gartensaales begründet werden kann. Da mit der Ausmalung der Decke der Musikempore erst nach Fertigstellung Hauptsaaless begonnen wurde,¹¹⁶⁰ waren mit dem Gemälde des Steinernen Saales für die anderen Fresken die thematischen Bezüge zu dem zentralen Bild offenbar vorgegeben. Über der Musikempore ist das Fresko „Ladona und die lykischen Bauern“ ausgeführt,¹¹⁶¹ das sowohl thematisch wie auch in den verwendeten Einzelmotiven nichts mit den beiden Zeichnungen gemein hat. „Der Gedanke des gemeinsamen Besitzes ist der Hintergrund für das Grundthema des Bildes: Wohlstand und Blüte des Landes im Frieden“,¹¹⁶² und gibt damit den Hinweis zur Deutung des Freskos des Hauptsaaless.¹¹⁶³ Angesichts der komplizierten Ikonographie ist davon auszugehen, dass von vornherein ein thematischer Zusammenhang zwischen den Bildern vorgesehen war, in den die beiden Entwürfe nicht passen.

¹¹⁵⁷ Röhlig 1949 (2) Nr. 9 und 10: „Entwurf für ein Fresko über (bzw. an) der Musikempore des Festsaaless im Schloß Nymphenburg (1756/57).“

¹¹⁵⁸ Thon 1977 S. 344 mit weiterer Literatur.

¹¹⁵⁹ CBD Bd. 3 Teil II S. 361.

¹¹⁶⁰ Zimmermann führte den Auftrag erst im Laufe des Jahres 1757 aus, Einzelheiten s. CBD Bd. 3 Teil II S. 361.

¹¹⁶¹ CBD Bd. 3 Teil II S. 370.

¹¹⁶² CBD Bd. 3 Teil II S. 373.

¹¹⁶³ Das Folgende stützt sich auf CBD Bd. 6 Teil II S. 376 f.

Unklar muss bleiben, ob die beiden Zeichnungen, die das gleiche Format und vermutlich auch die gleichen Maße hatten, Alternativentwürfe waren. Für letzteres spricht die Verwendung des nahezu identischen Landschaftsaufbaus, in dem nur die Figuren variieren. Die Eigenhändigkeit kann auf Grund der alten Photographien nur zurückhaltend beurteilt werden. Sowohl Schmid wie auch Röhlig waren offenbar davon überzeugt, dass es sich bei beiden Zeichnungen um eigenhändige Arbeiten Zimmermanns handelte.

Nr. 39: Thalia und Terpsichore.¹¹⁶⁴ (*)

Pinsel, Tusche

Quadriert

Oben beschriftet: „Thalia et Terpsichore“ wohl von fremder Hand

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. nicht bekannt, gilt seit dem zweiten Weltkrieg als verschollen

Röhlig 1949 (2) Nr.9 „Entwurf für ein Fresko über der Musikempore des Festsaales des Schlosses Nymphenburg“ (1756/57) Tuschpinsel

Die Handlungsbühne ist mit dem „Rocaillenbrunnen“, dem zentralen Baum und dem leicht nach rechts abfallendem Abhang, dessen unteres Ende von Bäumen und Felsen markiert wird, ganz ähnlich aufgebaut wie die folgenden Kat. Nr. 40. In der Mitte, unter einem Baum sitzt eine Frau, nach der Beschriftung am oberen Blattrand soll Thalia, die Muse der Schauspielkunst und Beschützerin des Theaters dargestellt sein. Sie hält einen Stift und ein aufgeschlagenes Buch in ihren Händen.¹¹⁶⁵ Die Figur der Thalia entspricht weitgehend der Urania in Kat. Nr. 30. Neben ihr tanzt eine große weibliche Gestalt, Terpsichore, in wehendem Gewand. Sie schlägt eine Leier, die sie in ihrem linken Arm hält.¹¹⁶⁶ Von einer Wolke aus beobachtet ein Engel mit flatterndem Gewand die beiden Figuren.

¹¹⁶⁴ Alle Angaben von Röhlig 1949 (2) Kat. Nr. 9 übernommen.

¹¹⁶⁵ Die Schreibfeder und das aufgeschlagene Buch passen nicht zu den Attributen der Thalia sondern eher zu Kaliope, der Muse der epischen Dichtung, der Wissenschaft, der Philosophie und des Saitenspiels sowie des Epos und der Elegie, deren Attribut die Schreibtabelle und der Schreibgriffel sind. Ähnliches gilt für Klio, die Rühmende, die Muse der Geschichtsschreibung (Attribute: Papierrolle und Schreibgriffel). Doch führt Hederich aus, dass „sie (gemeint ist Thalia) auch mit der Klio und Kaliope insonderheit den ernsthaften Studien vorstehen.“ Hederich 1770 Stichwort „Thalia“.

¹¹⁶⁶ S. dazu Hederich 1770 Stichwort „Terpsichore“.

Nr. 40: Spielende Putten und Amoretten in einer Landschaft mit Springbrunnen. (*)

Pinsel, Tusche

Quadriert

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. nicht bekannt, die Zeichnung gilt seit dem 2. Weltkrieg als verschollen

Röhlig 1949 (2) Nr.10: „Entwurf für ein Fresko über der Musikempore des Festsaales des Schlosses Nymphenburg. Tuschpinsel, quadriert“ (1756/57)

Der Bildaufbau zeigt drei, hintereinander in die Bildtiefe gereihte Abschnitte.¹¹⁶⁷ Im linken Vordergrund wird die Szene von einem Brunnen bestimmt, dessen Sockel sich auf drei Treppen erhebt und aus drei großen Rocaillen zusammengesetzt ist. Darauf sitzt ein Putto, der eine dreistrahlig Fontäne hält, während ein zweiter am Fuße des Brunnens, auf dem obersten Treppenabsatz Flöte spielt. Von dem Brunnen fällt das Gelände leicht nach rechts ab zu dem mittleren Bildteil, einem hellen Landstreifen. Hier, im Schatten zweier Bäume schlägt ein Putto einen Triangel, ein anderer beugt sich über eine Trommel, neben der ein Horn liegt. Dieser weist auf eine Maske, die einer von drei Putti, die tänzelnd einen leicht geneigten Hang hinaufkommen, hochhält, während ein anderer an einem langen Stock ein kleines amphorenartiges Gefäß trägt. Über dem Triangelspieler ragt ein kahler Ast, an dem zwei Blattkränze hängen (Folie 45 a, b). In einem der Bäume sind zwei Amoretten damit beschäftigt, Früchte zu ernten. Dieser mittlere Bildteil fällt in eine Senke mit einem Bach und großen Felsbrocken ab, aus der einige Bäume herausragen. Dahinter schließt ein aufsteigender Bergzug den Hintergrund ab. Entrückt auf einer entfernten Wolke liegend beobachten zwei Putten das muntere Treiben der Musikanten. Zu dem Motiv der zwei Kränze könnte Zimmermann durch eine Radierung Heinrich Schönfelds (um 1653/54) angeregt worden sein wie auch zu dem langen Stock mit dem Krug, der bei Schönfeld durch einen toten Vogel ersetzt ist (Folie 45 a). Der Triangel spielende Putto wird in der südöstlichen Eckkartusche im Gartensaal des Hauptschlosses Nymphenburg wiederholt.¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁷ Abb. bei Schmid 1900 S. 71.

¹¹⁶⁸ Hager 1955 Abb. 14.

Nr. 41: Golgatha mit drei Kreuzen, Maria, Johannes und Maria von Magdala. (*)

Pinsel, Tusche

Quadriert

Maße unbekannt

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. III. F.BI.18, gilt seit dem zweiten Weltkrieg als verschollen

Röhlig 1949 (2) Nr. 23: „Tuschpinsel. Signiert unten an der rechten Ecke außerhalb der Rahmung: Zim. in Bleistift in gleichen Schriftzügen wie Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. III. F. BI. 19 (Heiliger Georg Oberndorf Kat. Nr. 1). Beschnitten. Quadriert. III. F.BI.18.“

Vor einer diffusen, breit lavierten Wolkenformation und einem in der Ferne steil aufragenden Felsen, auf dem eine nur schemenhaft angedeutet wehrhafte Turmanlage in die Höhe ragt, erheben sich die drei Kreuze. In dieser weltentrückten Situation trauern drei Personen, Maria, Johannes und Maria aus Magdala¹¹⁶⁹ um den gekreuzigten Christus. Johannes, dessen physiognomische Ausprägung dem Typus des Johannes in „Christus erscheint den Jüngern“ (Kat. Nr. 25) entspricht und Amigoni entliehen sein könnte (Folie 51 f), fasst mit beiden Händen das Kreuz und lehnt seinen Kopf an den Holzbalken, während Maria neben ihm gebannt in stiller Trauer ihren Blick auf Christus gerichtet hat. Ihnen gegenüber kniet Maria von Magdala, mit offenen, über die Schultern fallenden Haaren und umfasst mit der rechten Hand, in der sie ein Tuch hält, den Kreuzstamm.¹¹⁷⁰ Das Zentrum des am oberen Rand gerundet abgeschlossenen Bildfeldes wird von dem Kreuz mit Christus und den Trauernden beherrscht, seitlich schließen die Kreuze der beiden Schächer die Szene ab. Das Kreuz des linken Schächers ist räumlich links hinter Christus, das des Rechten seitlich vor Christus errichtet, wodurch eine begrenzte Tiefenwirkung erreicht wird. Der schrägen Ausrichtung auf das Kreuz Christi folgend wenden die beiden Männer ihre Körper gegen Christus. Mit der Stellung der drei Kreuze gegeneinander wird die zentrale Stellung Christi stärker hervorgehoben.

Während der rechte Schächer, offenbar der böse, bewusst den gesenkten Kopf von Christus abwendet, richtet sich der gute Schächer zu Christus mit der Bitte, seiner im Himmel zu gedenken.¹¹⁷¹ Gegenüber der nur leichten Körperdrehung Christi, Ausdruck seines stillen, entrückten Leidens, zeigt die bewegte, manieristisch gewundene Körperhaltung der beiden Schächer ein Aufbäumen gegen das Unabwendbare. Eine vergleichbare Darstellung hat Zimmermann in der Wieskirche geschaffen.¹¹⁷²

In der schlichten, auf Christus und wenige Personen reduzierten Fassung Zimmermanns ist alle szenische Ausschmückung des Ereignisses, wie Hohepriester, die Frauen, römische Söldner oder spottendes Volk, Stephanus weggelassen,¹¹⁷³ um nicht von der frommen

¹¹⁶⁹ Joh. 19, 25.

¹¹⁷⁰ Die Figur erinnert an Hans Reichles Maria Magdalena in der St. Michaelskirche, München, die ebenfalls mit einem Tuch den Kreuzstamm Christi umfasst und die Zimmermann sicher gekannt hat. Zimmermann setzt die Figur auch in der Wieskirche ein, CBD Bd. 1 S. 611 „Jesus beim Gastmal des Pharisäers“.

¹¹⁷¹ Lukas 23, 39-43.

¹¹⁷² CBD Bd. 1 S. 612 „Der reuige Schächer“.

¹¹⁷³ In Joh. 19, 16b ff ist von vielen Juden und Soldaten die Rede. Am Kreuz standen Christi Mutter, ihre Schwester Maria, die Frau des Klopas, Maria von Magdala und Johannes. Nach Math. 27, 41

Andacht abzulenken. Dem entspricht die Weltentrücktheit, wie sie in der Abgeschiedenheit der Kreuze von der in der Ferne nur schwach schemenhaft auf einem hohen Felsen erkennbaren Turmanlage betont wird. Die wenigen Grashalme unterstreichen die Öde der Natur, in die das Ereignis gestellt ist. Dazu lässt der ansonsten leere Hintergrund das Ereignis als überzeitlich erscheinen. Der Andachtscharakter der Darstellung wird noch mit dem Totenschädel auf einem Knochen unterhalb des Kreuzes Christi betont, ein Hinweis auf Erbsünde und Erlösung des Christen durch den Opfertod Christi.¹¹⁷⁴ Zu der stillen, kontemplativen Bildanlage mag Zimmermann durch Hans von Aachens „Kreuzigung Christi“ in St. Michael, München angeregt worden sein, dessen Bilder in der Kirche er sicher gekannt hat, wie die Übernahme von Aachens „Martyrium des hl. Sebastian“ in das Fresko im Lettnergewölbe der Karthause Kirche in Buxheim nahelegt (Folie 15 b).¹¹⁷⁵

Die Form des hoch rechteckigen Bildfeldes mit einem bogenartigen Abschluss lässt vermuten, dass der quadrierte Entwurf für ein Leinwandbild, möglicherweise ein Altarblatt oder ein privates Andachtsbild vorgesehen war, ohne daß eine Ausführung nachgewiesen werden konnte. Die „Kreuzigung“ ist vornehmlich als Altarblatt anzutreffen, was dem Andachtscharakter der Darstellung eher entspricht als ein Deckengemälde, in dem die Darstellung des Gekreuzigten nur sehr selten war.¹¹⁷⁶

Charakteristisch für Zimmermann ist die klare lineare Umfahrung der Formen, kombiniert mit den üblichen Pinsellavierungen, eher selten dagegen ist die Ausarbeitung der Binnenform mit kurzen Schraffuren. Neben der von Röhlig angeführten Signatur sind es diese Stilmerkmale, die die Autorenschaft Zimmermanns bestätigen. Das Bayerische Nationalmuseum bewahrt das Fragment eines vollrunden Kruzifixcorpus auf, das Teil der Stuckausstattung war, die Zimmermann 1730 für das ehem. Augustinerchorherren Beyharting geschaffen hat (Folie 72).¹¹⁷⁷ Mit dem Kopf Christi in der Zeichnung sind in der Kopfhaltung, dem Bart und dem welligen, in den Nacken fallenden Haar Vergleichbares erkennbar. Der Typus der trauernden Maria findet sich wiederholt bei Zimmermann.

waren auch die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Ältesten zugegen, nach Vers. 54 der Hauptmann und die Männer, „die mit ihm zusammen Jesus bewachten“. Vers. 55 erwähnt viele Frauen, zu denen neben Maria aus Magdala, Maria, die Mutter des Jakobus und des Josefs und die Mutter der Söhne des Zebedäus gehörten. Ähnlich Luk. 23, 26 ff, wo u.a. von einer „großen Menschenmenge“ gesprochen wird.

¹¹⁷⁴ Dreyer 2014 S. 180.

¹¹⁷⁵ Jacoby 2000 Kat. Nr. 30.

¹¹⁷⁶ Dreyer 2014 S. 165 und Anm. 668.

¹¹⁷⁷ BNM Inv. Nr. 65 / 54; BNM 1966 S. 240, Abb. 12; Bauer 1985 S. 314; Thon 1977 Kat. Nr. 46 a.

Nr. 42: Kleriker in Kirchengestühl.

Bleigriffel

Hellbeiges festes Büttenpapier, leicht stockfleckig

329 x 210

Unten rechts mit Feder und Tinte die Zahl 420

Links unten bezeichnet: Zimmermann

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 1989: 3 Z

Hinter einer kräftig geschwungenen Volute auf einem podestartigen Sockel – wohl eher eine Kniebank oder Kirchengestühl, für einen Altartisch erscheint die Platte zu schmal – blickt ein Kleriker mit ekstatisch erhobenen Armen und ausgespreizten Fingern auf ein am Himmel aufscheinendes, nur sehr schwach sichtbares Kreuz. Über ihm weitet sich der Himmel, angedeutet durch eine dunkle Wolke, aus der heraus zwei Engelköpfe auf ihn herabschauen. Vor dem Geistlichen am linken Bildrand, nicht genau erkennbar, wohl eine Papstkrone, worauf das darüber aufscheinende Papstkreuz hindeutet. Das Motiv kehrt in dem Fresko „Huldigung der Erdteile“ in der ehem. Prälatenkapelle, heutigen Kreuzkapelle in der Klosterkirche Andechs wieder (Folie 73).¹¹⁷⁸

Ohne räumlichen Bezug sind die Gegenstände skizzenhaft angelegt. Über der Kniebank liegt ein Tuch, an dessen unteren Ende ein Kreuz sichtbar wird. Die genaue Bestimmung des Klerikers erscheint unklar. Auf den ersten Blick mag man das Gewand einem Mönch zuordnen. Die mit zwei Strichen angedeuteten Manschette am Hals des Mannes könnten auf ein Pallium als Teil eines priesterlichen Gewandes hinweisen. Entgegen seiner sonstigen Handhabung schraffiert Zimmermann hier verstärkt, was mit dem frühen Entwurfsstadium zusammenhängen mag. In einigen Partien (rechter Ärmel, linker Unterarm) gehen die einzelnen Striche in einer Fläche auf. Die Strichelung wird von rechts oben nach links unten geführt und weist Zimmermann als Rechtshänder aus. Die Intensität des Bleigriffeleinsatzes ist sehr fein abgestuft. Die ganze rechte Gewandpartie, die Tiara, das Papstkreuz und vor allem die Schraffuren sind mit einem weichen, breit abreibenden Bleigriffel gezeichnet, was ein flächig verschwommenes Linienbild begründet. Die Strichelung auf der Innenseite des rechten Ärmels und der linken Hand sowie Teile der Volute sind dagegen bereits durch stärkeres Andrücken deutlich dunkler gefärbt. Die Linien umfahren im Wesentlichen die äußeren Enden des Gewandes und der Körperteile. Bei der Ausführung der Binnenzeichnung bleibt auch hier Zimmermann sich treu: nicht durch ein Liniengerüst sondern durch eine feine, flächig angelegte Schraffierung werden Verschattungen und Faltungen herausgearbeitet, was den Gedanken aufkommen lässt, als wollte er die mit der Lavierung erreichte Flächigkeit nachahmen. Klar wird der Lichteinfall, der von dem kaum sichtbaren Kreuz auf den ekstatisch aufwärts Blickenden herabfällt, herausgearbeitet. Durch die unterschiedlich intensive Färbung bzw. das Stehenlassen des Papiergrundes wird das auf Gesicht, Brust und Ärmel, vor allem aber auf die Hände fallende Licht plastisch gegen die dunkleren Schattenpartien abgesetzt. Wie immer wieder bei Zimmermann zu beobachten, wird die Untersicht durch den Schatten unter dem Kinn

¹¹⁷⁸ Abb. in CBD Bd. 1 S. 307.

verdeutlicht. An der rechten, hinteren Seite des Klerikers sind Reuestriche erkennbar, ohne dass sich dadurch eine alternative Formung abzeichnet.

Einige Linienabschnitte sind mit kurzen, schwarzen Linienandeutungen hervorgehoben. So treten der Mund, die Nase, einige Finger, zum Teil die Gewandstege und die Volute schärfer betont hervor. Diese Eigenart Zimmermanns ist auch in anderen Werkzeichnungen zu beobachten, z. B. „Hauptmann von Kafarnaum“ (Kat. Nr. 35), „Marien Krönung“ (Kat. Nr. 10), „Verleugnung Petri“ (Kat. Nr. 18) oder „Astronomia und Urania“ (Kat. Nr. 30).

Zusammen mit dem Entwurf für „Hl. Gerlach von Valkenburg“ (Kat. Nr. 29 a) ist das Blatt eines der wenigen Beispiele für Zimmermanns Zeichenstil in einem früheren Abschnitt des Werkprozesses. Beide Zeichnungen sind ausschließlich mit Bleigriffel gearbeitet, statt der Lavierung wird schraffiert und es finden sich, wenn auch nur vereinzelt, Reuestriche. Wie aber Kat. Nr. 29 a zeigt, reichte auch eine eher skizzenhafte Ausführung für Zimmermann und seine Werkstatt zur Übertragung in ein Fresko. Bzgl. der Beischrift wird auf den Textteil 2. 8. Signatur verwiesen.

Nr. 43: Orientalische Szene.

Bleigriffel,

28 x 38

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. unbekannt

Die Zeichnung befindet sich nicht mehr in der Staatliche Graphische Sammlung München. Bei Röhlig (1) und (2) ist das Blatt nicht aufgeführt.

Alle Angaben aus „Deutsche Zeichnungen 1929“ Delphin Verlag (Dr. Richard Landauer) München (1923)

Auf einem schmalen Landstreifen breitet sich eine orientalische Szene aus. Vom linken Bildrand wird ein Dromedar von einem Jungen geführt, das eine Person trägt, die sich mit einem Schirm gegen die Sonne schützt. Vor dieser Gruppe sitzt eine große, aufragende weibliche Figur auf einem breiten, mit drei Stufen aufgesockelten, nur leicht angedeuteten Thron. Die Frau weist mit dem ausgestreckten linken Arm in die Ferne voraus, mit dem Zeigefinger der rechten Hand deutet sie auf ein amphorenähnliches Gefäß. Diese Figur mit den aufragenden, hörnerartigen Teilen eines Turbans ist von anderen Darstellungen Zimmermanns hinlänglich bekannt,¹¹⁷⁹ etwa als Personifikation Asiens in dem Deckenfresko in Steinhausen, in Bad Wörishofen (Kat. Nr. 27, Folien 73 a - c) und in St. Peter, München (Kat. Nr. 27). Eine junge Person, wohl eine Frau, blickt zu ihr hinauf und bildet die Verbindung zu zwei Männern, beide orientalisch gewandet mit einem Turban, die sich lebhaft unterhalten. Einer der beiden trägt ein langes Schwert und weist mit der rechten Hand den weiteren Weg voraus.

Die Bleigriffelzeichnung zeigt die für Zimmermann typische Griffelführung von nur zart angestrichenen Partien wie bei der aufblickenden Figur im mittleren Hintergrund über stärker betonte Stellen bis zu den druckvoll heraus gestrichenen Linienabschnitten, wie wir es bereits von den vorangehenden Blättern kennen.. Die zentrale Figur und die beiden Männer sind hell ausgeleuchtet, dagegen ist die Personengruppe mit dem Dromedar leicht schraffiert verschattet gegeben. Das Bild der Schraffen entspricht dem der Zeichnungen Kat. Nr. 29 a „Hl. Gerlach von Valkenburg“ und Kat. Nr. 42 Kleriker in Kirchengestühl. Die mit weichem Blei angelegten Striche liegen teilweise so eng zusammen, dass der Eindruck einer geschummerten Fläche entsteht. Zwar konnte eine wortgetreue Übernahme des nicht quadrierten Blattes in ein Fresko nicht gefunden werden, aber die Personifikation „Asiens“ in dem Deckenfresko der Pfarrkirche in Steinhausen bietet sich als eine sehr weitgehende Umsetzung an.

¹¹⁷⁹ Z. B. Kat. Nr. 27: „Petrus als Patron der Stadt und des Erdkreises“ (München St. Peter 1753/54); Landshut St. Blasius Deckenfresko; Fresko „Huldigung der Erdteile“ in der ehem. Prälatenkapelle, heutige Kreuzkapelle in Andechs Abb. in CBD Bd. 1 S. 307.

Die Dekorationsentwürfe Johann Baptist Zimmermanns.

Christine Thon¹¹⁸⁰ hat Johann Baptist Zimmermanns Entwürfe für Stuckdekorationen bereits im Einzelnen genauer bearbeitet, worauf hier umfänglich verwiesen wird. Im Folgenden soll sich vorrangig auf die zeichentechnische Ausführung und Eigenarten beschränkt werden.

Keiner der Dekorationsentwürfe trägt eine Signatur, lediglich der „Entwurf für eine Wanddekoration oder Vorzeichnung für einen Ornamentstich“ (Kat. Nr. 45) ist mit „Joan Zimmerm.“ wohl von fremder Hand bezeichnet. Mit Ausnahme des Weilheimer Entwurfes für die Wieskirche (Kat. Nr. 47) lässt sich für keinen der übrigen Entwürfe ein Bezug zu einem konkreten Werk nachweisen. Die Dekorelemente wie die floralen Auszierungen, die feinen rocailleförmigen Leisten, die Bandwerke etc. in der dem Zeitstil verpflichteten Formelhaftigkeit und der daran orientierten zeichnerischen Ausführung lassen eine individuelle Zuordnung an einen Künstler auf Grund stilistischer Eigentümlichkeiten nur begrenzt zu. Dies zusammen mit einem Strichbild, das sich teilweise Stichvorlagen annähert (vgl. Kat. Nr. 45 und 47), erschwert eine vorbehaltlose Zuschreibung.

¹¹⁸⁰ Thon 1977 Katalog - Anhang: Dekorative Entwürfe und Altarprojekte S. 345

Nr. 44: Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin. (*)¹¹⁸¹

Lavierte Federzeichnung (?)

Maße und Technik nicht überliefert,

Staatliche Graphische Sammlung München Halm – Maffei Sammlung XIV, Nr. 22

Verschollen, bei Röhlig 1949 (2) nicht erwähnt.

Dargestellt ist eine zwei geschossige Wand mit Hauptgeschoß und dem darüberliegenden Mezzanin, im Hauptgeschoß drei Arkadenfelder, in dem mittleren ein hochrechteckiges Feld, vielleicht ausgespart für einen Spiegel, oben von einem Bandwerkgeflecht überkrönt. Diese mittlere Partie ist nischenhaft zurückgesetzt, wodurch die beiden Wandfelder zwischen den Arkaden mit Sockel und Leibung hervortreten. Die beiden Arkaden, vielleicht auch Türen, sind durch einfache Striche angedeutet, die obere Rundung wird mit einer wulstartigen Leiste abgeschlossen. Im Mezzanin drei Fenster mit breiten Leibungen, ohne Sprossen, nur als leere Flächen gegeben. Den oberen Abschluss bildet ein breites Gesimsband mit einem Friesstreifen in vielfältiger Regenceornamentik.

Die schmalen Wandfelder, die sich zwischen den Torbögen und den Fenstern vom Boden nach oben bis an das Gesimsband ziehen, sind jeweils thematisch einheitlich ausgerichtet: das linke auf das Thema „Wasser“, das rechte auf das „Feuer“. Bis auf die beiden untersten, hoch gestreckten Bildfelder, die für beide Themen identisch wenn auch unterschiedlich dekoriert sind, weichen die übrigen, übereinander gestaffelten Felder in Form und Größe voneinander ab. Das „Wasser“ ist zuunterst mit einem Schiff versinnbildlicht, darüber Neptun mit einem Dreispitz, dem in einem weiteren separaten Bildfeld zwei Fische, vielleicht als Tierkreiszeichen gedacht, folgen. Den Abschluss bildet hier ein Springbrunnen. Gegenüber züngelt ein Feuer aus einem Gefäß, darüber Jupiter, Blitze schleudernd, sodann ein Löwe und abschließend steht aufsteigender Rauch aus einem vasenförmigen Gefäß, umgeben von Fackeln, für das Thema „Feuer“. Die Bilder mit Neptun und Jupiter sind gegen einen weißen, flachen Grund gestellt, heben sich reliefhaft davon ab. Man könnte an eine Ausführung als Stuckrelief denken.

Über zwei Torbögen jeweils ein Tondo mit einer Büstendarstellung in Profil, über dem rechten Bogen als alternative Anregung zwei Putti, die ein Mezzaninfenster stützen. Die reichen Stuckdekorelemente, die die ganze Wandfläche füllen und die einzelnen Bildfelder und Rahmen innerhalb der Wandpartien untereinander verbinden, sind alternativ gestaltet.

Die Zuschreibung der Zeichnung ist umstritten. Schmid¹¹⁸² sah in dem Blatt eine Vorlage Zimmermanns für eine Wanddekoration im „Vorsaal“ in Schleißheim. Thon gibt sie an Zimmermann, verneint dagegen die Möglichkeit, den Entwurf einem konkreten Werk zuzuordnen.¹¹⁸³ Hattmann schreibt den Entwurf Effner zu, erwähnt aber, dass die Zeichnung zuvor als „wahrscheinlich von Effners Hand“ bestimmt wurde und lehnt einen

¹¹⁸¹ Thon 1977 S. 77, 88, 196 ff und Katalog Anhang und S. 345 Nr. 1.

¹¹⁸² Schmid 190 S. 99 und Anm.5 mit Hinweis auf die Halmsche Sammlung Mappe XIV. Das Blatt ist der einzige Dekorationsentwurf, der aus der Halmschen Sammlung mit Zimmermann in Zusammenhang gebracht werden kann.

¹¹⁸³ Lt. Thon 1977 S.197 ist eine Datierung in die 20.iger Jahre wahrscheinlich, für private Räume, allerdings ist eine Zuordnung zu einem konkreten Bau nicht möglich.

Zusammenhang mit Schloß Schleißheim ab.¹¹⁸⁴ Wolf¹¹⁸⁵ weist den Entwurf Johann Anton Stuber zu und zwar auf Grund eines Vergleiches mit dessen „Entwurf für eine Wandgliederung (vielleicht im Zusammenhang mit Schleißheim)“ in der Staatlichen Graphischen Sammlung (Folie 74 a).¹¹⁸⁶

Thon¹¹⁸⁷ stellt der Meinung Wolfs die zeichnerische Ausführung der nachfolgenden Kat. Nr. 45 entgegen, wo der Zeichenduktus insoweit vergleichbar ist, als durch die dunkle Antuschung vor allem der Ränder der Bandornamente deren Reliefstruktur sich plastisch gegen den hell belassenen Wand - bzw. Papiergrund abhebt. Auch die boxfüßigen Putten mit den kleinen Flügeln teilen beide Zeichnungen. Der Löwe in der rechten, oberen Kartusche zeigt eine große Ähnlichkeit mit jenem in vergleichbarer Rahmung im Wappen der Werkzeichnung für das Schabkunstblatt (Folie 69 b). Stubers summarischer, mit weichem, breitem Pinsel ausgeführter, streifenhafter Linienduktus trifft nicht die präzise, das einzelne Detail genau bezeichnende Zeichenweise des Blattes wie auch die der beiden nachfolgenden Zeichnungen, die auch Wolf als von der Hand Zimmermanns akzeptiert¹¹⁸⁸ und die sich deutlich von Stubers Zeichenweise unterscheiden.

Zimmermann hat die Vierpass ähnliche Form der stuckgerahmten Kartuschenfelder mit Neptun und Jupiter und den die Fassade noch oben abschließenden Fries mit Bandwerkverzierungen später 1739 in ähnlicher Weise für die Fassade des Kern – und Weinhauses in Wasserburg gewählt (Folie 74 b).¹¹⁸⁹ Auch die Fensterform mit dem flachen oberen Segmentbogen verwendete er wieder, um 1734 in dem Wohnhaus (möglicherweise sein eigenes) in München Rindermarkt.¹¹⁹⁰ Die Figur des Jupiter setzte er später in Freising Neustift, dort als Hl. Paulus, ebenfalls in ein vergleichbares Kartuschenfeld mit aufwändiger Rahmung.¹¹⁹¹

Die Dominanz des Ornamentalen gegenüber der Architektur kommt in dem Gegensatz der zeichnerischen Formung von Architektur, der Fenster, Torbögen und der Nische einerseits und der Ornamente andererseits klar zum Ausdruck: die Architektur ist mit einfacher, schmuckloser Linie mit Lineal gezogen, ohne dass der Zeichner Einzelheiten wie etwa Mauerwerk oder Fensterung¹¹⁹² näher ausgeführt hätte. Dagegen wird das Ornamentsystem mit allen zeichnerischen Mitteln kleinteilig formuliert. Insbesondere die Pfeiler verlieren unter der Stuckdekoration ihren Charakter als tragende Architekturelemente, dienen primär als Bildgrund für die überreiche Ornamentierung.¹¹⁹³ Trotz der eingeschränkten Bildqualität wird deutlich, wie stark die Architektur hinter der Ornamentierung zurücktritt.¹¹⁹⁴ Diese Akzentverschiebung von der Architektur zur Stuckdekoration entspricht der Entwicklung der Stillage Zimmermanns in der zweiten Hälfte

¹¹⁸⁴ Hauttmann 1913 S. 173 und S. 206, Anm. 237, Abb. XXIX b schreibt den Entwurf zusammen mit einem zweiten Effner zu und datiert ihn um 1725.

¹¹⁸⁵ Wolf, 1963, S. 14 und 22.

¹¹⁸⁶ SGSM Inv. Nr. 34188 (7955) dazu Thon 1977 Anm. 282.

¹¹⁸⁷ Thon 1977 S. 88.

¹¹⁸⁸ Wolf 1956 S. 40 Anm. 49.

¹¹⁸⁹ Thon 1977 S. 188 f.

¹¹⁹⁰ Thon 1977 Abb. 237, 238.

¹¹⁹¹ CBD Bd. 6 S. 184.

¹¹⁹² In dem Entwurf für die Wieskirche (Kat. Nr. 47) hat Zimmermann die Fensterfelder genau ausgeführt.

¹¹⁹³ Thon 1977 S. 77: Zimmermann tendiert zu malerischen Effekten, wofür die wenigen erhaltenen Dekorationsentwürfe Beispiele sind.

¹¹⁹⁴ Bauer 1985 S. 37 f. Thon 1977 S. 77, 88.

der siebzehnhundertzwanziger Jahre.¹¹⁹⁵ „Wand wird bei Zimmermann eine Art Projektionsfläche, auf der Architektonisches, losgelöst aus tektonischen Zusammenhängen, als ornamentales Zitat erscheint.“¹¹⁹⁶ Eine Datierung um die Mitte der zwanziger Jahre würde zu Zimmermanns Arbeit im Palais Preysing (1724/27) und dem neuen Schloß Schleißheim passen.¹¹⁹⁷ Der Entwurf kann keinem konkreten Bau zugeordnet werden.¹¹⁹⁸ Auch wenn infolge des Verlustes des Blattes eine Beurteilung mit letzter Bestimmtheit nicht vorgenommen werden kann, so spricht der Zeichenduktus für eine Autorenschaft Johann Baptist Zimmermanns.

¹¹⁹⁵ Dazu und zum Folgenden s. Bauer 1985 S. 37: „In anderen Räumen ändert sich bald die Stillage der Dekoration, so 1723/24 in der südlichen Antecamera in Schleißheim. ... In das wohl von Effner vorgegebene System bringt Zimmermann aus seinem eigenen Formenschatz Medaillons und Landschaftsreliefs ein.“ Thon 1877 S. 77: „Im Treppenhaus des Preysing Palais, besonders in seinem Obergeschoß, liegt der Hauptakzent auf der Dekoration und ihrer malerischen, optischen Wirkung. Sie schließt sich mit den zum Ornament gewordenen Pilastern zu einer Einheit zusammen.“

¹¹⁹⁶ Bauer 1985 S. 38: „Im Preysing Palais wird die Ornamentierung nicht mehr von der Wandgliederung bestimmt, sie bildet diese vielmehr. Die Pilaster beispielsweise sind nicht mehr durch Bandwerk verziert, sie entstehen als Bandwerkzeichnung vor der Wandfläche....Wand wird bei Zimmermann eine Art Projektionsfläche, auf der Architektonisches, losgelöst aus tektonischen Zusammenhängen, als ornamentales Zitat erscheint.“

¹¹⁹⁷ Thon 1977 S. 77, 197. Hauttmann 1913 S. 173 datiert die Zeichnung auf 1725. Wolf 1967 Anm. 49 nimmt eine Entstehung der beiden Zeichnungen „zwischen 1735 und 1745 etwa“ an.

¹¹⁹⁸ Weder Schloß Fürstenried noch das Preysing Palais kommen in Frage s. Thon 1977 Anm. 322.

Nr. 45: Entwurf für eine Wanddekoration oder Vorzeichnung für einen Ornamentstich.¹¹⁹⁹

Feder und Pinsel in Grau

330 x 207

Bezeichnung: recto: in der rechten unteren Ecke, nicht eigenhändige Bezeichnung in Bleigriffel "Joan Zimmerm."

Am unteren Rand leicht eingerissen

Unkenntlicher Stempel. verso: S.S.F.Lugt Nr.1094 a und Stempel des Bayer. National Museums „Zeichnung Z 921“ mit Stift.

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 40944 Z

Vom Bayerischen Nationalmuseum 1921 überwiesen

Röhlig 1949 (2) Nr. 29

Auf einer Bodenplatte, deren mittige Bogenrundung von einer großen Rocailleskartusche ausgefüllt wird, ist ein reich dekoriertes Ornamentpostament mit zwei Satyrkinder errichtet. Darauf steht eine weibliche Figur, die ein Tuch um die Hüfte gebunden hat und einen Palmenzweig in der rechten Hand hält. Zu ihrer Rechten ein reich verzierter Sockel mit einer dampfenden Schale, davor drei bauchige Gefäße, weiter eine Pantherm, an der sich ein Putto festhält. Palmzweige, Bandwerk, Blattdekor, Lambrequins und Vögel umranken rahmend die zentrale Szene,¹²⁰⁰ die die Mitte des Entwurfes ausfüllt und in der die weibliche Person markant aus dem Gewirr dekorativer Ranken hervortritt. Am oberen Ende wird das rahmende Ornamentensystem in einem Muschelgitterwerk zusammengefasst.

Die Figur, ihre Binnenform, die Faltenorganisation des Gewandes mit fliegenden wie von einem Windstoß geblähten Gewandenden sind ebenso mit klarer, durchgezogener Linie fest umrissen wie das dekorative Flechtwerk und die architektonischen Einzelheiten. Wie in dem vorangehenden Blatt (Kat. Nr. 44) und dem Entwurf für den Andechser Altar (Kat. Nr. 50) tritt hier der feingliedrige Pinseleinsatz und der sichere Federstrich hervor. Selbst kleine Ausziehungen sind noch zart laviert angetuscht. Neben der bei Zimmermann immer wieder anzutreffende Eigenart, feine florale Ornamente, kleine Rocailles oder Bandwerk in Punkten enden zu lassen, stehen die mit breitem Pinsel ausgeführten Schattenlavierungen.

Die zeichnerische Ausführung, das Umreißen mit der Feder und die genau platzierte Lavierung hebt die plastische Form vor allem der Ornamentik hervor. Mit dem sich daraus ergebenden schattierenden Effekt wird der reliefhafte Kontrast des Dekorelements gegen die Wand – im Entwurf der Papiergrund – verdeutlicht. In der Zeichnung ist vorgebildet was in der vollendeten Arbeit verwirklicht wird: die Stuckornamente stehen reliefhaft plastisch vor der Wandfläche, drehen sich „aus der Fläche heraus.“¹²⁰¹ Mit den malerischen Elementen in der zeichnerischen Bewältigung der Dekorationsentwürfe bemühte sich Zimmermann zugleich um die Festlegung der handwerklichen Ausführung.

Der Entwurf lässt auf Erfahrungen mit Stuckreliefs schließen. Das Schrittmotiv, die Gegenbewegung von Kopf, Oberkörper und Beinstellung und die flatternden Gewandteile,

¹¹⁹⁹ Thon 1977 S. 345 Nr. 2.

¹²⁰⁰ Zur Bedeutung solcher Stuckelemente für den Dekorationsstil Zimmermanns S. Bauer 1985 S.37 f.

¹²⁰¹ Thon 1977 S. 139.

sonst Mittel eines Bildhauers zur Verdeutlichung von dreidimensionaler Körperlichkeit, lassen hier nur wenig räumliche Tiefe zu, der Reliefcharakter des Entwurfes bleibt erhalten. Dies wird an der geringen Tiefe des Podestes deutlich, auf dem eine voll plastische Skulptur mit einer größeren Schrittlänge nicht stehen könnte. Entsprechend ist das Schrittmotiv der weiblichen Figur nur wenig ausgeprägt, die Beine stehen eng zusammen, verschmelzen zu einer Fläche. Obwohl einer der Gewandteile vor, der andere hinter dem Körper flattert, liegen beide in einer Ebene. Abgesehen von den nur leicht angedeuteten Bäumen und der aufsteigenden Brunnenfontäne – für Zimmermann typische Versatzstücke¹²⁰² – ist kein Hinweis auf einen Tiefenzug erkennbar.

Die zeichentechnische Ausführung, die für Zimmermann typischen Putten und die erkennbare Hand eines Stuckbildhauers unterstützen die Autorenschaft Zimmermanns. Die Zeichnung wird traditionell an Johann Baptist Zimmermann gegeben.¹²⁰³ Thon und Hojer datieren den Entwurf auf Anfang der 1730iger Jahre.

¹²⁰² Thon 1977 Abb. 40 und 71 Ottobeuren, Sommerabtei, Grüner Saal (1716/17).

¹²⁰³ Schmid 1900 S.121 Abb. 38. Röhlig 1949 (2) Nr. 29. Wolf 1967 Anm. 49. Hojer 1970 S. 182 f. Thon 1977 S. 345 Nr. 2.

Nr. 46: Entwurf für ein Deckenviertel oder Vorlage für einen Ornamentstich.¹²⁰⁴

Feder und Pinsel in Grau

334 x 207

Wasserzeichen: großes H

Auf rechtem Randstreifen Beschriftung: 576

An allen Seiten Randschäden

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr.1951: 105 (alt 576),

Erworben 1952 von Antiquariat Fach, Frankfurt am Main

Das hochrechteckige Blatt¹²⁰⁵ ist nur an drei Seiten von einer mit Lineal gezogenen Linie eingefasst. Offenbar sollte nur ein Teilausschnitt einer Wand oder Decke erfasst werden. Mit zierlich in C und S - Kurven geschwungenen, asymmetrischen, breit ausfächernden Rocaillen, Fledermausflügeln, mit wenigen Bandwerkmotiven und Pflanzenelementen, zwei Putten, die um eine Blumenvase spielen, einem Fruchtarangement auf einem Sockel mit Lambrequin und einer Satyrmaske in einer Rocaillenformation wird das ganze Formenrepertoire einer Rokokostuckdekoration ausgebreitet.

Das Blatt ist mit hoher Präzision gezeichnet, Reuestriche oder Strichverstärkungen durch Nachziehen sind nicht erkennbar. Selbst dünne, mit spitzer Feder gezogene Linien sind ohne Verwackelungen mit gleichmäßigem, sicherem Schwung ausgeführt. Feinste lineare Verästelungen laufen in zarten Strichen aus, die in leichten, punkthaften Verdickungen enden, wie sie in der vorangehenden Zeichnung¹²⁰⁶ beschrieben wurde: all das lässt einen, durch lange Übung mit sicherer Hand arbeitenden, versierten Zeichner erkennen.

Der Linienduktus verändert sich, wenn die Binnenform einzelner Dekorationselemente oder die flammenartig züngelnden Ausformungen der Rocaillen ausgearbeitet werden. Hier herrschen die verschiedensten kleinteiligen Ausformungen dekorativer Andeutungen, kurze Striche, kleine Kreise, krallenförmige Häkchen, kringelförmige Gebilde, mit denen z. B. das Gesicht des Satyrs¹²⁰⁷ zusammengesetzt ist. Im Gegensatz zu den lang gezogenen, schwungvollen Linien sind diese Strichpartien stärker durch dunklere Tusche betont, mit verdicktem Strich herausgehoben. So werden mit dem lavierenden Verstärken Rundungen in der Binnenform einzelner Ornamente und deren tiefer liegende Flächenpartien betont. Die Lavierung bleibt wie in den Freskoentwürfen streng in den Grenzen der Linien, d. h. gegenstandsbezogen, so dass nur das einzelne Dekorelement betont wird. Die malerische Ausführung mit der abgestuften Lavierung und die Akzentuierung der Enden der dekorativen Teile in einem dunklen Punkt erinnern an die zuvor besprochenen Zeichnungen und lassen so eine gewisse Einheitlichkeit des Zeichenstils erkennen, den wir Zimmermann zuordnen können. Diese Eigenart ist durchgehend bei den hier zu besprechenden Zeichnungen gegeben, obwohl sie verschiedenen Schaffensperioden Zimmermanns

¹²⁰⁴ Thon 1977 S. 345 Nr. 3.

¹²⁰⁵ Thon 1977 S. 135 f, 155, 200; 345 Nr. 3, Abb.241. Bauer 1985 S. 40 sieht in dem hier behandelten Blatt: „...weniger der Entwurf für eine Ornamentfüllung als eine Ornamentgraphik im Stil Cuvilliés.“ Wolf 1967 S. 40 Anm. 49.

¹²⁰⁶ Thon 1977 S. 200.

¹²⁰⁷ Ähnlich im Saal des Palais Portia im 2. Obergeschoß s. Thon 1977 Abb. 133.

angehören. Thon¹²⁰⁸ datiert den Entwurf, der „wie die aufstrebenden Pflanzenrahmung und die Fledermausflügelornamentik andeuten, aus der Zeit der Reichen Zimmer zu stammen scheint,“ gegen Ende der 1730er Jahre oder spätestens Anfang der 40er Jahre.

¹²⁰⁸ Thon 1977 S. 155.

Nr. 47: Aufriss der Südseite des Chores der Wallfahrtskirche Wies.

Feder und Pinsel in abgestuften Rot – und Braun, auf leicht in hellem Braun getöntem, vergilbten Papier

Oberer größerer Teil Maße: 338 x 440

Unterer kleinerer Teil Maße: 272 x 222

Weilheim Städtisches Museum Inv. Nr. D II 53 A und B

Der zweiteilige Architekturaufriss erfasst die Südseite des Chores der Wieskirche.¹²⁰⁹ Die gerade abschließenden Papierränder und der Abstand der Zeichnung zu den Rändern lassen trotz des teilweisen großen Papierverlustes erkennen, dass das Blatt in den ursprünglichen Maßen erhalten ist. Während die eigentlichen Architekturelemente wie Fenster und Pilaster mit Lineal und dünnen Federstrichen ausgeführt sind, werden die Stuckdekorationsteile mit Feder und dunkler Lavierung deutlich von der Architekturstruktur abgesetzt, wie es auch in Kat. Nr. 45 ausgeführt wurde. Beide Teile, die Architektur wie auch die Stuckdekoration sind in den Details sehr genau gezeichnet. In der realen Architektur sieht man durch die großen Öffnungen die Fresken des südlichen Chorumganges (Folie 75). Der Weilheimer Aufriss geht darauf nicht ein, dort scheinen durch die Öffnungen lediglich die dahinter liegenden Fenster auf.

In der Wissenschaft schwingt Unsicherheit über die Frage, wem das Blatt zuzuordnen ist, was angesichts der engen Zusammenarbeit der Brüder in der Wieskirche nicht verwundert.¹²¹⁰ So wechselt die Zuordnung zwischen Dominikus und Johann Baptist. Hitchcock¹²¹¹ neigt zu Johann Baptist, obwohl er Dominikus für den Schöpfer des Chores hält, erwägt aber auch die Möglichkeit, dass ein Mitarbeiter eines der beiden Brüder der Autor der Zeichnung sein könnte. Bauer¹²¹² nimmt an, Architektur und Ornamente seien mit den gleichen graphischen Mitteln gezeichnet worden, was insoweit nicht stimmt, als Pinsellavierung nur in den Ornamentpartien, nicht in den Architekturteilen verwendet wurde. Er datiert die Zeichnung auf „vor 1748“ und begründet seine Zuweisung an Dominikus mit der Vergleichbarkeit des Duktus und der Zeichenweise der Ornamentik in Dominikus' Rissen für St. Katharina, Augsburg und das Rathaus in Landsberg am Lech (Folie 76).¹²¹³ Dies erscheint nicht überzeugend, denn zum einen ist Dominikus' Eigenhändigkeit des Landsberger Entwurfes mindestens zweifelhaft,¹²¹⁴ zum anderen sind dem Entwurf der Orgelepore von St. Katharina keine Ornamente zu entnehmen, die sich für einen

¹²⁰⁹ Röhlig 1949 (2) Nr. 29. Lamb 1964 S. 66 f; Thon 1977 S. 155, 345 Nr. 2. Bauer 1985 S. 238 f mit Abb. und Anm. 82. Schnell 1979 S. 67 ff. Kat. Ausst. München 1972 Nr. 1308 (G. Hojer). Zum Bau der Wieskirche s. CBD Bd. 1 S. 602 ff.

¹²¹⁰ So wird in Kat. Ausst. München 1958 S. 141 Kat. Nr. 356 die Zuschreibung an Johann Baptist damit begründet, dass es sich nach Mitteilung von Herrn Willi Mauthe, Weilheim, wahrscheinlich um ein Werk von Johann Baptist Zimmermann handelt.

¹²¹¹ Hitchcock 1968 S. 74.

¹²¹² Bauer 1985 S. 238 f mit Abb. und Anm. 82, ebenso Bauer-Wild 1992 S. 73.

¹²¹³ Dominikus Zimmermann: Entwurfszeichnung für die Barockisierung des Nonnenchores der Dominikanerinnenklosterkirche St. Katharina in Augsburg, Abb. bei Bauer 1985 S. 124; Entwurfszeichnung für die Fassade des Rathauses in Landsberg am Lech, Abb. bei Bauer 1985 S. 128, Weißhaar - Kiem 1991 S. 172.

¹²¹⁴ Weißhaar - Kiem 1991.

Vergleich anbieten. Etwas verwirrend ist die Bewertung Hojers, der einmal Dominikus,¹²¹⁵ ein anderes Mal Johann Baptist¹²¹⁶ für den Zeichner hält.

Ähnlich Carl Lamb¹²¹⁷ stützt Thon¹²¹⁸ ihre Zuweisung an Johann Baptist auf einen stilistischen Vergleich des Zeichenduktus mit dem Entwurf für eine Wanddekoration oder Vorzeichnung für einen Ornamentstich (Kat. Nr. 45), der Darstellung eines Deckenviertels (Kat. Nr. 46) und dem Altarentwurf für Kloster Andechs (Kat. Nr. 50). Nicht der in den beiden Dekorationsentwürfen vorherrschende „kontinuierlich schwingende Linienduktus“ lässt den Schluss auf Zimmermann zu, sondern die Auflösung der Linie „in einzelne Punkte und krause häkchenartige Strichgruppen ... in der Binnenzeichnung des Ornaments und in den Formen des Bildzentrums, die einen Tiefenraum wiedergeben sollen.“¹²¹⁹ Schnell wiederum teilt die Arbeit: danach hat Johann Baptist die Stuckdekoration über die Architekturzeichnung von Dominikus, die nur die Raumeinzelheit wiedergab, gelegt.¹²²⁰

Bauer ist mit den von ihm vorgetragenen Argumenten – Abweichung vom gebauten und stuckierten Bestand, Breite der Kartuschendurchbrüche und der Rahmenstuckierung des Mittelteils – zuzustimmen, dass es sich hier nicht um eine Nachzeichnung sondern um die detaillierte Festlegung der auszuführenden Dekorationselemente handelt. Auch die von der endgültigen Ausführung abweichende Gestaltung der Bogenöffnungen mit der geöffneten Tür im unteren Abschnitt des Entwurfes deutet auf eine Fertigung vor Vollendung des Baues. Die Zeichnung macht deutlich, dass ihre Funktion nicht die Festlegung der Architektur gewesen ist – dafür wäre die Darstellung der Ornamente eher hinderlich gewesen – sondern dass, ähnlich dem Entwurf Kat. Nr. 44, die Stuckdekoration im Vordergrund stand. Hieraus kann jedoch nicht ohne weiteres eine Zuweisung an einen der beiden Brüder begründet werden, da die Stuckaturen als eine Gemeinschaftsaufgabe der Zimmermanns gelten.¹²²¹

Die einzelnen Dekorationselemente sind nicht so charakteristisch ausgeprägt, dass sie nur einem der Brüder mit Sicherheit zugewiesen werden könnten. Auch deren Zeichnungswerk bringt keine Klarheit. Dem Nonnenchor für St. Katharina, Augsburg (Folie 76)¹²²² können keine Hinweise auf die Handschrift Dominikus' entnommen werden, die in unserem Entwurf eine Parallele finden würden. Im Übrigen ist sein auf uns überkommenes Zeichenwerk im Wesentlichen auf Grundrisszeichnungen beschränkt, sodass sich daraus eine für Dominikus charakteristische stilistische Eigenarten z.B. im Figurenzeichnen nicht ableiten lässt. Dagegen ist auch in dem Entwurf für die Wieskirche Johann Baptists' Neigung, einzelne Partien einer Dekorformation durch eine schmale, monochrome Lavierung zu akzentuieren, gegeben. Ebenso fallen hier die punktförmigen Verdickungen am Ende einer Linie auf, wie es bereits in den vorangehend behandelten Zeichnungen zu beobachten war.

¹²¹⁵ Hojer 1970 S. 180 begründet die Zuschreibung an Dominikus mit den „flockenartig verstreuten Rocailleelementen und den Volutenpostamenten über den Fenstern, die Idizien für die Urheberschaft des Dominikus seien wie sie ähnlich in der Gewölberegion der Annakapelle der Karthause Buxheim aufträten.

¹²¹⁶ Hojer in Kat. Ausst. München 1972 S. 443 Kat. Nr. 1308 schreibt das Blatt ohne nähere Begründung Johann Baptist zu.

¹²¹⁷ Lamb 1964 S. 66 f und Anm. 16.

¹²¹⁸ Thon 1977 S. 154 f und S. 345 Nr. 4.

¹²¹⁹ Thon 1977 S. 155.

¹²²⁰ Schnell 1979 S. 69.

¹²²¹ CBD Bd. 1 S. 602 mit Literatur.

¹²²² Städtische Kunstsammlung Augsburg Inv. Nr. GR 3645-62.

Der Zeichenstil der Ornamente erscheint körnig, in einer punkthaften Auflösung der Linie,¹²²³ wie es auch in einzelnen Passagen in Kat. Nr. 45 auftritt. Insgesamt unterscheidet sich die leichte, schwungvolle, zarte Linienführung in Kat. Nr. 45 von der eher gröberen, breiter ausgeführten Linie in dem Weilheimer Entwurf, der dadurch handwerklich anmutet.

Der Entwurf wird im Zusammenhang mit dem Bau des Chores der Wieskirche entstanden sein. Dominikus Zimmermann lieferte 1744 einen ersten Entwurf, im Jahre 1745 wurde mit dem Bau des Chores begonnen, dessen Überdachung (1746) vollendet worden sein dürfte, denn die Grundsteinlegung für das Langhaus erfolgte am 10. Juli 1746.¹²²⁴ Der Entwurf wird vor Baubeginn vorgelegen haben, sodass er 1744/45 gefertigt worden sein dürfte.¹²²⁵ Auch wenn die Zeichnung mit letzter Bestimmtheit keinem der beiden Brüder sicher zugewiesen werden kann, so verdichten sich einzelne Elemente zu einem Stilmuster, das eher auf Johann Baptist als auf seinen Bruder weist.

¹²²³ Thon 1977 S. 155: „Diese Auflösung der Linien, die den Eindruck des Flimmerns und Versprühens hervorrufen, ist kennzeichnend für den Weilheimer Entwurf, der von Lamb 1747/48, in die Zeit des Chorhauses der Wies datiert wird.

¹²²⁴ Einzelheiten aus CBD Bd. 1 S. 602.

¹²²⁵ Thon 1977 S. 154 f und S. 345 Nr. 4 datiert den Entwurf auf um 1745. Lamb 1964 S. 67 datiert den Entwurf zwischen 1747 und 1748. Als Zeitrahmen geht er von der Vollendung des Rohbaus des Chores im Jahre 1746 und dessen Vollendung 1749 aus. Eine Datierung zwischen 1747 und 1749 würde bedeuten, dass die Planung für den Chordecor bei Baubeginn nicht abgeschlossen war. Angesichts des Umfangs der Südseite des Chores erscheint dies unwahrscheinlich.

Nr. 48 Entwurf einer Wanddekoration.

Feder und Pinsel in Grau

263 x 455

Nicht signiert

Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 40965 Z

vom Bayerischen Nationalmuseum 1921 überwiesen

Röhlig 1949 (2) Nr. 33 als Zimmermann zugeschriebenes Werk

Das große Blatt (263 x 455)¹²²⁶ ist in drei etwa gleichgroße Bildfelder aufgeteilt, die durch eine breite Sockelzone miteinander verbunden sind. In dem linken Feld sind Venus und drei Amoretten dabei, den zusammengesunken am Boden sitzenden Mars – gekennzeichnet durch einen Harnisch und einen neben ihm liegenden Helm – mit Blumengirlanden zu umwinden. Im rechten Bildfeld scheint Diana mit ihren Nymphen auf, von denen eine einen Köcher Dianas hält, eine zweite deren Sandalen löst und die dritte, ebenfalls mit einem Köcher in der Hand, die Füße in das Wasser hält. Auffallend ist die Ausführung der Diana, die jener über dem Haupteingang der Amalienburg sehr nahe kommt (Folie 12). Das mittige Bildfeld wird von einem trapezförmigen Wandaufsatz eingenommen, dessen Zentrum von einem Relief gefüllt wird, auf dem zwei Putten mit einem Vogel spielen. Über dem geschweiften Gesims des Wandaufsatzes sind zwei Fenster auf ein gerades Gesims gesetzt sind. Zwischen den Fenstern eine Uhr, darüber ein Dianamotiv mit Bogen, Köcher und Jagdhorn, das mit einem Putto abgeschlossen wird. Die Raumtiefe wird durch eine Kommode in der linken und einen Kamin in der rechten unteren Bildecke unterstrichen.

Verglichen mit der ganz überwiegenden Zahl seiner Zeichnungen spricht der hier zu beobachtende großflächige Einsatz von Schraffuren gegen eine Zuweisung der Zeichnung an Zimmermann. Auch die kringelhafte Formung der Haare findet sich eher selten in seinem Zeichencorpus, dennoch kennen wir diese Ausformung in einigen wenigen Fällen (Kat. Nr. 3; 1724). Auch findet sich die knorpelhafte Rolle in Stuckwerken Zimmermanns. Sie war auch unter den Münchener Künstlern zur Zeit Zimmermanns nicht ungebräuchlich, etwa bei Melchior Steidl.¹²²⁷ Lassen uns diese zeichentechnischen Eigenarten eher zögern, an Zimmermann zu denken, so sprechen die krallenartigen Hände, der Gesichtstyp mit der punkthaften Markierung von Augen und Nase und die Lavierungstechnik mit den fleckenhaften Antuschungen für seine Autorenschaft wie auch die Eigentümlichkeit, einzelne Linienabschnitt dunkler zu betonen. So werden Hände, Füße oder Haare gegen das übrige Strichbild abgesetzt, vergleichbar dem Entwurf für „Astronomia und Urania“ (Kat. Nr. 30) im Steinernen Saal des Schlosses Nymphenburg (um 1755), in „Petrus heilt Kranke“ (Kat. Nr. 28) oder in den drei Bleigriffelzeichnungen (Kat. Nr. 29 a, 42, 43). Auch die Lavierungsform der Binnenzeichnung entspricht der anderen Blätter. Dennoch bleiben Zweifel an der Urheberschaft Zimmermanns

¹²²⁶ Röhlig 1949 (2) Nr. 33: „vermutlich von J.B. Zimmerman“. Nach Thon 1977 S. 139, 201, 346 Nr. 5, ist die Bestimmung ungewiß, der Entwurf führt über die Stilstufe des Nymphenburger Festsaaes hinaus. Allgemein zu Zimmermanns Arbeit im dem Steinernen Saal im Schloß Nymphenburg CBD Bd. 3 Teil II S. 361 ff.; Bauer 1985 S. 283.

¹²²⁷ S. oben 20. 2.

Die Datierung orientiert sich an der Rocaille. Zimmermann hatte die Rocaille ab 1730 von Cuvillier übernommen, die Zeichnung ist vermutlich nach 1730 entstanden.¹²²⁸

Thon datiert das Blatt auf die zweite Hälfte der siebzehnhundertfünfziger Jahre mit der Anmerkung, dass „der Entwurf über die Stilstufe des Nymphenburger Saales hinausführt,“¹²²⁹ was sich allerdings auf die Stuckdekoration beschränkt. Mit Blick auf die zeichentechnische Ausführung kann die Zuweisung an Zimmermann unterstützt werden. Für eine genauere Datierung lassen sich daraus keine Schlüsse ziehen.

¹²²⁸ Thon 1977 S. 205 ff zum Rocaille Ornament.

¹²²⁹ Thon 1977 S. 139, 346 Nr. 5.

Nr. 49 Entwurf für einen Altar in einer zweigeschossigen stuckierten Apsis.¹²³⁰

Feder in Braun, Pinsel in Grau auf geripptem Büttenpapier

Das Blatt ist aus zwei Teilen zusammengesetzt

801 x 418

Wasserzeichen: sechsblättrige Rose

Verso: Sammlerstempel Fritz Hasselmann, München (Lugt 1012)

Erworben 1925 in München

Verso: Stempel des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt am Main (Lugt 2356), mit zugehöriger Inventarnummer

Städelmuseum Frankfurt am Main, Inv. Nr. 16212.

Nachträgliche Beschriftung: Verso bezeichnet oben links (mit Bleistift): Reichel [?]; oben rechts: 706

Der Altar ist in einen zweigeschossigen, stuckierten Chorraum gestellt, in den das Licht durch hohe Fenster dringt. Die Geschosse werden durch ein breites Gebälk voneinander getrennt, das zu beiden Seiten auf mit Stuckvorlagen verzierten Pilastern aufliegt, die den Chorraum zum Kirchenschiff abschließen. Die beiden Enden des Gebälks über den Pilastern schmücken reich verzierte Vasen. Der halbrunde Chorraum wird von einer Kuppel überwölbt, die netzwerkartig kassettiert und von drei Ochsenaugen durchbrochen ist. Eine Laternenöffnung bildet im Scheitel den Abschluss der Wölbung. Die Kuppel wird nach unten gegen die hintere Chorwand mit ihren großen Fenstern durch ein reich verziertes Gesims abgesetzt. Die Musterung innerhalb der einzelnen Kassetten unterstützt Thons Vermutung, dass hier ein Brokatmuster vorgesehen war.¹²³¹

Ein hoher Altartisch wird von einem breit gelagerten Tabernakel überwölbt, der mit einem gestuften Gesims in giebelartigem Aufbau abgeschlossen wird. Dies wie auch die beiden Engel in Adorationsgestus und der Hostienkelch entsprechen weitgehend der Lösung in dem nachfolgend aufgeführten Doppelaltar für Andechs (Kat. Nr. 50). Über dem Tabernakel baut sich ein geschwungener Rahmen auf, in dessen Mitte eine Marienfigur steht, die in dem großen Bildfeld etwas verloren wirkt. Vermutlich war hier alternativ ein Altarblatt geplant. Der Rahmen läuft in einem gesprengten Gebälk aus, auf dessen volutenartigen Enden Engel postiert sind, die eine Krone halten, durch die Strahlen zur Decke aufstreben. Der Rahmen wird von hinten von einer Vorhangdraperie umfassen.

Es mögen einige Parallelen zu dem Andechser Altar, wie die Doppelgeschossigkeit des Chorraumes, die vergleichbare Marienfigur oder die untere Begrenzung der Kuppel gegen die hintere Chorwand durch ein reich verziertes Band gewesen sein, die E. Schilling zu der Annahme veranlassten, darin eine einfachere Variante für Andechs zu sehen und den Entwurf mit dem Doppelaltar (Kat. Nr. 50) in Verbindung zu bringen.¹²³² Der Entwurf scheidet jedoch für Andechs aus, ihm liegt ein ganz anderes Raumkonzept zu Grunde. Weder die Empore noch die damit verbundene Doppelaltarlösung werden mit einbezogen.

¹²³⁰ Städel 1973 S. 214 Kat. Nr. 2202 Taf. 211. Kat. Ausst. Städel 2003 S. 30 f. Thon 1977 S. 346 Nr. 6.

¹²³¹ Thon 1977 S. 346.

¹²³² In Städel 1973 S. 214 Kat. Nr. 2201 wird der Entwurf als Variante des Entwurfes für den Andechser Doppelaltar (Kat. Nr. 50) bezeichnet. Thon 1977 S. 346 Nr. 6.

Deren Erhalt war aber ein wesentlicher Teil der erheblichen baulichen Veränderungen, auf die in Kat. Nr. 50 näher eingegangen wird.

Schon Thon¹²³³ hatte, gegründet auf Hinweise von Bomhards,¹²³⁴ Zweifel an der Meinung Schillings geäußert und übernahm die Überlegung Bomhards, es könne sich möglicherweise um einen Entwurf für den Altar in der Marien – oder Altöttinger Kapelle an der Nordseite der Klosterkirche Herrenchiemsee gehandelt haben. Zimmermann hatte dort 1738 einen Stuckaltar mit einem Altarblatt „St. Joseph“ geschaffen. Für die Stuckarbeiten sind als Mitarbeiter Thomas Finsterwalder aus Wessobrunn und Emmeram Widtmann aus Rott am Inn quellenmäßig belegt. Beide arbeiteten auch im Schloß Hohenaschau, wo Zimmermann gleichzeitig unter anderem zwei Altäre erstellte.¹²³⁵ Aus den Überlegungen von Thon und von Bomhards würde sich eine Datierung um 1738 ergeben. Eine Verbindung zu einem konkreten Werk konnte bisher nicht gefunden werden.

¹²³³ Thon 1977 S.281 Anm. 785 Nr.7 und 11, S. 346 Nr. 6, ohne Abb.

¹²³⁴ Bomhard 1964 S. 48 f, 86 f mit Einzelheiten zur Ausstattung und dem Altar in der Altöttinger Kapelle im ehem. Klostergebäude (Altes Schloß) Herrenchiemsee.

¹²³⁵ Bomhard 1957 S. 403 zur Schloßkapelle Hohenaschau.

Nr. 50 Entwurf für einen zweigeschossigen Altar in einer Apsis für die Klosterkirche in Andechs. ¹²³⁶

Feder in Grau, Pinsel in Grau, unterer Altar teilweise hellblau, rosa, gelb aquarelliert, auf geripptem Büttenpapier

794 x 591

Bez. oben: Chorkuppel

Nicht signiert

Wasserzeichen: bekröntes Wappen mit Adler und Lilie über „I“ und „A“

Einstichlöcher an den Ecken

Sammlung Zettler München bis 1921, Antiquariat Rosenthal München, Sammlung E. Zerner Frankfurt am Main bis 1924, erworben 1925 von Städelschen Kunstinstitut

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inv. Nr.15125

Der Entwurf ist Zimmermanns Vorschlag für die Neugestaltung des Doppelaltars in der Klosterkirche Andechs. Ein doppelgeschossiger Choraltar¹²³⁷ ist in einen apsidialen Altarraum in fünfstufigem Schluss gestellt, an dessen Rückwand zwei mehrsprossige Fenster mit geschweiftem Abschluss das Tageslicht einlassen. Die Fenster machen perspektivisch nur sehr begrenzt die Rundung der Wand mit, wirken, insbesondere das linke, nahezu frontal eingestellt. Der Chorraum wird zum Hauptschiff hin durch einen halbkreisförmigen, teilweise stuckierten Chorbogen abgeschlossen,¹²³⁸ der auf zwei glatten Pfeilern mit Pilastervorlagen aufliegt.

Die leicht geschwungene Galerie mit einer vorkragenden Balusterbrüstung, die in halber Höhe den ganzen Innenraum durchzieht und den unteren und oberen Bereich des Doppelaltars trennt, lässt sich bereits 1609 in Andechs nachweisen, wie auch das Bestehen eines Doppelaltars bereits für dasselbe Jahr gesichert ist. Um den Chorraum zu erweitern, ließ Abt Bernhard Schütz zwei Altarraumpfeiler abtragen (1751). Das ursprünglich gotische Gewölbe des Chorraumes wurde durch eine baldachinartige Flachkuppel ersetzt. Mit diesen baulichen Veränderungen wurde eine Raumsituation geschaffen, die die unteren freistehenden, gekuppelten Säulenpaare und deren Einbindung in die Galerie, wie im Entwurf vorgeschlagen, überhaupt erst ermöglichte.

Im Zentrum des unteren Altares (Wallfahreraltar), der durch drei Treppen leicht erhöht ist, umfängt eine aus Stuck – oder Holzelementen zusammengesetzte Rahmung das Andechser Gnadenbild.¹²³⁹ Maria trägt einen weiten, symmetrisch geschnittenen Mantel, mit dem Christuskind auf dem linken Arm. Die Farbigkeit, die grau laviert und hellblau, rosa und gelb aquarelliert hervortritt, ist der einzige Farbeinsatz im Zeichenwerk Zimmermanns.

¹²³⁶ Kat. Slg. Stadel 1973 S. 214 Kat. Nr. 2201, Taf. 211; Kat. Ausst. Stadel 2003 S. 30 f; Thon 1977 S. 185 f, 347, Abb. 230. Zur Datierung s. Bauer 1985 S. 264, dort datiert um 1751; Kat. München 1985 Nr. 141. Allgemein zur Klosterkirche Andechs, der Galerie und dem Doppelaltar Harrer 1995 S. 286 ff; CBD Bd. 1 S. 289 ff. Schnell 1955 S.21 f.

¹²³⁷ Der Doppelaltar wurde 1755 geweiht.

¹²³⁸ Harrer 1995 S.296: Die Scheid- und Gurtbögen sind heute parabolisch geformt, zur Erbauungszeit waren es Spitzbögen.

¹²³⁹ Bezgl. Parallelen zu zwei Seitenaltären Zimmermanns in der Hofkapelle der Münchener Residenz s. Thon 1977 S. 185 und Anm.698.

Da sich die Farbigkeit auf einen Bildgegenstand bezieht, der nicht von Zimmermann zu erstellen, sondern bereits vorgegeben war, kann es sich nicht um eine Farbanweisung an die ausführenden Handwerker handeln, womit sich zumindest die Frage nach der Eigenhändigkeit der Kolorierung stellen mag. Den Schrein, den zu beiden Seiten zwei kniende Engel flankieren, bekrönt ein Strahlenkranz mit Christusmonogramm.

Zwei glatte Säulen rahmen den Altar ein, deren Kapitelle in zwei alternativ gestalteten, aufgesockelten Vasen auslaufen. Zwei weitere jeweils nach außen in den Raum gestellte, gekuppelte Säulenpaare tragen die Emporengalerie. Sie sind durch Sockel in die Balustrade eingebunden, die in Volutenstücken übergehen. Auf diesen erheben sich freiplastisch im Raum zwei Heiligenfiguren, auf Untersicht angelegt, der Heilige Nikolaus von Myra auf der Evangelienseite und die Hl. Elisabeth von Thüringen auf der Epistelseite. Der hl. Nikolaus von Myra ist der Patron der Andechser Burgkapelle und die hl. Elisabeth von Thüringen die berühmteste Heilige aus dem Geschlecht der Andechs – Meranier.¹²⁴⁰ Der untere Altar ist in leichter Aufsicht angelegt wie an den Treppen und dem Altartisch deutlich wird.

Der obere Altar (Choraltar der Mönche) erhebt sich auf einem zweistufigen Sockelunterbau im Emporengeschoß und reicht als Säulenbaldachin, gestützt auf jeweils hintereinander versetzte, gekuppelte Säulenpaare bis in die Gebälkzone des Altarraumes. Zwischen den Säulen weitet sich eine Nische, in der eine weitere Marienfigur, ein Werk Hans Deglers (1564 - 1635) aus dem Jahre 1609, auf einem Sockel, umstrahlt von einem muschelförmigen Strahlenkranz, aufscheint. Im Sockelunterbau, in einer großen Freifläche, deutet Zimmermann das Fenster des Schreines der hl. Märtyrerin Paulina an.¹²⁴¹

Die Säulenpaare werden mit Gebälkstücken und Konsolen abgeschlossen, an denen zu beiden Seiten jeweils ein großer Engel schwebt. Darüber wölbt sich als Auszug ein großer baldachienartiger Bogen mit Lambrequins zusammen mit einem Marienmonogramm und einer Krone. Mit einem Vierpass ähnlichen Kartusche greift der Auszug in eine reich geschmückte Hohlkehle, die das Chorkuppelgewölbe gegen den Fensterbereich abgrenzt. Die sich über dem Altar weitende Wölbung der Chordecke ist in dem Entwurf als weiße, ungestaltete Fläche belassen. In dieses Deckenfeld freskierte Zimmermann später den Andechser Heiligenhimmel.

Der Entwurf greift auf Vorbilder im übrigen Werk Zimmermanns zurück. Die zu beiden Seiten des Gebälks über dem oberen Altar schwebenden Engel nutzte Zimmermann in Bewegung und Körpermodulation z.B. in dem zwei Jahre zuvor entstandenen Altarhausfresko in der Wieskirche (1749),¹²⁴² im Hauptfresko „Verleihung des Rosenkranzes durch das Jesuskind an den hl. Dominikus in einem Himmel Dominikanischer Ordensheiliger“ Landshut St. Blasius (1749)¹²⁴³ und dem Engel in Kat. Nr. 13.¹²⁴⁴ Eine auffallende Gemeinsamkeit der Engel ist der Spalt zwischen den Zehen (Folie 77). Der schlanke, hoch gestreckte Baum neben der Hl. Elisabeth von Thüringen ist ein Requisit aus Zimmermanns Formenfundus. Und den Vorgänger des Heiligen Nikolaus von Myra formulierte Zimmermann in „Der hl. Bischof Nikolaus mit den drei Parzen und Schiffen im

¹²⁴⁰ Klemenz 2005 S. 39 f. Die beiden Skulpturen wurden später von Johann Baptist Straub gefertigt, wie auch die oben erwähnten Vasen s. Volk 1984 S.184; Harrer 1995 S. 318.

¹²⁴¹ Zu der Geschichte der Heiligen Paulina in Andechs s. Harrer 1995 S. 319.

¹²⁴² Abb. bei Bauer 1985 S. 239.

¹²⁴³ Abb. bei Bauer 1985 S. 255.

¹²⁴⁴ Thon 1977 S.186 verweist auf Engeldarstellungen in den Langhausfresken in Prien und Grafting.

Hintergrund“ (Kat. Nr. 34). Die Lambrequins, die den oberen Abschluss des Auszugs schmücken und solche, die das Marienmonogramm des unteren Altares begrenzen, erinnern stark an den Aufriss der Südseite des Chores der Wallfahrtskirche Wies. (Kat. Nr. 47) Ein Vergleich der beiden Entwürfe (Kat. Nr. 49, 50) lässt den Schluss zu, dass hier ein und derselbe Zeichner am Werk war. Wie eingangs ausgeführt, wurden die Umbauarbeiten mit dem Abriss von zwei Altarraumpfeiler im Jahre 1751 begonnen. In diesem Jahr fand die erste Besprechung mit dem Auftraggeber, Abt Bernhard Schütz statt. Damit bietet sich als frühestes Datum für die Anfertigung des Altarentwurfes das Jahr 1751 an.¹²⁴⁵

In der Literatur wird der Entwurf, für den sich Zimmermann an dem Doppelaltar in der Münchener Asam Kirche orientiert haben mag,¹²⁴⁶ ganz überwiegend Johann Baptist Zimmermann zugewiesen.¹²⁴⁷ Die Ausführung des Altares entspricht allerdings nicht dem Entwurf. Dagegen gibt ein anonymer Altarentwurf in der Staatlichen Graphischen Sammlung München¹²⁴⁸ den heutigen Zustand weitgehend wieder (Folie 78). Hojer¹²⁴⁹ fragt ohne nähere Begründung, ob nicht dieser zweite Entwurf von Zimmermann stammen könnte und weist auf Unterschiede zwischen dem Entwurf und der endgültigen, ausgeführten Fassung des Altares hin. Den Überlegungen Hojers hält Christina Thon stilistische Gründe entgegen, die nach ihrer Ansicht eindeutig für eine Autorenschaft Zimmermanns sprächen.¹²⁵⁰

Der anonyme Alternativentwurf ist als reiner Federriss mit sparsamer Lavierung wie eine Architekturzeichnung angelegt (Folie 78). Einige Figuren (z.B. die beiden assistierenden Engel am unteren Altar und die beiden Heiligen) werden nur mit einem gleichmäßigen, trockenen Federstrich ohne Tiefendifferenzierung in den Gewändern umrissen. Einen solchen Gebrauch der Feder sehen wir bei Zimmermann in späteren Jahren nirgends mehr. Im Gegensatz dazu vermittelt dessen Entwurf mit seinen malerischen Akzenten einen Eindruck von der atmosphärischen Wirkung des neu zu gestaltenden Chorraumes, indem die Figuren, die Schattierungen von Architekturelementen und der Lichteinfall mit dem Pinsel plastisch, in feinen Lavierungsabstufungen herausgearbeitet werden.

Auch die in summarischen, langen zusammenhängenden Streifen angelegte Lavierungstechnik widerspricht dem für Zimmermann typischen fleckenhaften Lavierungseinsatz und unterscheidet sich von dem fein abgestimmten Tuschauftrag in Kat. Nr. 49 und 50. Der sichere Federstrich, ohne erkennbare Korrekturen, und die genaue Platzierung der Lavierung entsprechen der präzisen Ausführung z. B. in dem Entwurf für das Fresko in Emmering (Kat. Nr. 13) und dem Entwurf für das Andechser Thesenblatt (Kat. Nr. 33). Einen Vergleich der zeichentechnischen Ausführung der beiden Werkzeichnungen (Kat. Nr. 49, 50) mit dem anonymen Alternativentwurf unterstützt Thons Zuweisung von Kat. Nr. 50 an Zimmermann.

¹²⁴⁵ Ebenso Bauer 1985 S. 264, dort datiert um 1751.

¹²⁴⁶ Thon 1977 S. 185 und Anm. 696.

¹²⁴⁷ Schnell 1955 S.21 f; Thon 1977 S. 186 und S. 347 Nr. 7 mit weiterer Literatur; Schilling - Schwarzweller 1973 Kat. Nr. 2201, Taf. 211. Klemenz 2005 S. 39.

¹²⁴⁸ SGSM Inv. Nr. 1955: 100 Z. Der Entwurf Zimmermanns kam nicht zur Ausführung. Zu den verschiedenen Änderungen s. Thon 1977 S.185 f.

¹²⁴⁹ Hojer 1970 S. 180 f und Abb. 4a.

¹²⁵⁰ Die Unterschiede in den architektonischen Besonderheiten und die Veränderungen in der Ausführung zwischen den beiden Entwürfen wurden bereits von Thon ausführlich behandelt, so dass sich hier auf die zeichentechnische Ausführung beschränkt werden soll.

II. Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe.

Nr. 1 Zwei halbfigurige Kleriker mit Kreuz.

Bleigriffel

332 x 212

Beschriftet unten links mit der Nummer „14360“

Verso von Kat. Nr. 29 a, dort weitere Einzelheiten

Städelsches Kunstinstitut Inv. Nr. 14360

Die Rückseite des Blattes „Hl. Gerlach von Valkenburg“ (Kat. Nr. 29 recto) zeigt zwei halbfigurige Kleriker mit Kreuz, die in jeweils eigenen, umrandeten Feldern übereinander angeordnet sind. Die obere Figur ist in ein Rechteck gebunden, das oben mit einer Rundung abgeschlossen wird. In hastiger Skizzenhaftigkeit ist ein nach rechts gewendeter Geistlicher festgehalten, der mit seinen übereinander verschränkten Händen ein Kreuz mit dem Corpus Christi an seine Brust drückt.

Die Gesichtsform der Figur zeigt Ähnlichkeit mit dem auf der Vorderseite abgebildeten Hl. Gerlach von Valkenburg wie auch die gespreizten Finger sich bei Zimmermann finden.¹²⁵¹ So könnte es sich bei der Skizze um eine Variante für das Valkenburg Fresko oder für einen anderen Geistlichen in der Schäftlarn Bilderfolge handeln. An seinem ärmellangen Gewand fällt die Pelerine auf, die einen Hinweis auf das Habit des Prämonstratenser Ordens geben könnte. Alle in Schäftlarn dargestellten Heiligen und Seligen tragen den Schulterumhang des Prämonstratenser Ordens, nur bei Gerlach fehlt er, was aber nicht ausschließt, dass er ursprünglich anders gewandet konzipiert war. Doch zu keinem der in Schäftlarn dargestellten Prämonstratenser lässt sich eine überzeugende Verbindung finden. Auch passen die angedeuteten Bildfelder nicht nach Schäftlarn. Nur ganz schwach gezeichnet ist ein flacher Sockel erkennbar, der sich nach rechts in einem Gewirr von Strichelungen verliert und auf den der Geistliche offenbar seinen linken Arm stützt.

Auch der zweite Kleriker drückt mit der rechten Hand ein Kreuz auf die Brust, während seine linke Körperpartie in einem Strichgewirr unklar bleibt. In sein Gesicht ist ein Kreuz gezeichnet, um die korrekte Ausrichtung von Augen und Nase zu erleichtern. Die Halbfigur ist in eine leicht gestreckte Kreisform eingepasst, die oben von einem rechteckigen, geraden Abschluss umfassen ist. Fünf strahlenförmig den Kopf umgebende Striche sollen ihn als Heiligen kennzeichnen.

Zeichentechnisch findet sich im Werk Zimmermanns nichts Vergleichbares. Wir haben es mit einer skizzenhaft ausgeführten ersten Idee zu tun, die nicht an die bisher gekannten Konkretisierungsgrade heranreicht. Die Linienführung ist unsicher, eine gegenständliche Strukturierung ist aus dem Liniengewirr nur begrenzt erkennbar. Insoweit unterscheidet sich

¹²⁵¹ Die offenen gespreizten Hände sind ein bei Zimmermann häufig anzutreffendes Motiv: z.B. linke Hand des Hl. Georg in Kat. Nr. 2, rechte Hand der Frau am rechten Bildrand in Kat. Nr. 30; Jesus und der Hauptmann von Kapernaum (Kat. Nr. 35); Verklärung Christ (Kat. Nr. 23). Andererseits finden sich das Motiv der gespreizten Hände im Kreise der Münchener Zeichner häufiger wie z. B. Johann Untersteiners Bleigriffelzeichnung in Augsburg (Anhang ausgeschiedene Zeichnungen) scheinen die gespreizten Hände auf.

die Skizze von dem Rekto. Auch wenn nicht unbedingt von einem vergleichbaren Entwicklungsstadium der beiden Blattseiten ausgegangen werden kann, dürfen wir annehmen, dass sich Zimmermann die bei ihm sonst erkennbare Strichsicherheit auch in der Niederschrift erster Bildgedanken erhalten hatte. Auffallend sind die Reuestriche, vor allem am Gesicht und dem Umhang des oberen Klerikers.

Allein aus dem Umstand, dass sich die Skizze auf dem Rekto einer Zeichnung Zimmermanns befindet, kann nicht zwangsläufig auf seine Autorenschaft geschlossen werden wie diese umgekehrt auch nicht von vornherein ausgeschlossen werden kann. Die Zeichentechnik weicht aber von dem Kernbereich des Zimmermannschen Zeichenstils so erheblich ab, dass eine Autorenschaft es Meisters in Zweifel zu ziehen ist, zumal gesicherte Vergleichsbeispiele fehlen. Zumindest muss eine Zuweisung an die Werkstatt in Erwägung gezogen werden. In Schäftlarn hatten sein Sohn Franz Michael (1709 – 1784) und vor allem Martin Heigl (gest. 1776) mitgearbeitet, der angesichts des zunehmenden Alters des Meisters einen immer größeren Anteil an den Fresken übernommen hat.

Nr. 2. Entwurf für den Hochaltar der ehemaligen Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut.¹²⁵²

Stiftvorzeichnung, Feder in Braun, Pinsel in Grau

316 x 210

Museum der Stadt Landshut Inv. Nr. 2002 - 26

Die Zeichnung entspricht im Wesentlichen dem Altarblatt in St. Blasius, Landshut. Das Blatt ist nicht nur „von den routinierten Pinselzeichnungen grundverschieden.“¹²⁵³ sondern der kleinteilige, knittrige Linienduktus widerspricht einer eigenhändigen Ausführung durch Zimmermann, was durch einen Vergleich mit Zimmermanns etwa gleichzeitig entstandenen Entwurf (Kat. Nr. 15) belegt wird. Auch das Fehlen einer Quadrierung einer ansonsten voll ausgeführten Vorlage lässt eher den Schluss zu, dass hier eine Kopie für den Zeichnungsfundus einer Werkstatt angefertigt wurde.

Nr. 3 Christus nimmt Abschied von seiner Mutter.¹²⁵⁴

Feder in Braun, Pinsel in Grau

152 x 119 (wohl nachträglich beschnitten)

Städtische Kunstsammlung Augsburg Inv. Nr. G. 22180

In dem Katalog zu der Augsburger Ausstellung mit Barockzeichnungen im Jahre 1987 wird die Zeichnung Johann Baptist Zimmermann zugewiesen. Der Zeichenstil hat nichts mit Zimmermann zu tun. Völlig untypisch sind die in Schlaufen angedeuteten Gewandfalten, die Schraffierung und die gekräuselten Haare.

Nr. 4 Maria Magdalena (recto).¹²⁵⁵

Feder in Braun, Pinsel in Grau, Blau und Braun

¹²⁵² Kat. Ausst. Landshut 2003 Kat. Nr. 48.

¹²⁵³ Kat. Ausst. Landshut 2003 Kat. Nr. 48.

¹²⁵⁴ Kat. Ausst. Augsburg 1987 Kat. Nr. 202 mit Abb.

¹²⁵⁵ Kat. Ausst. Augsburg 1987 Kat. Nr. 203 mit Abb.

Skizze eines Bischofs umgeben von Putti. (verso)
Bleigriffel

Angefügt ein weiteres Blatt, auf dem die Skizze des Verso in Bleigriffel weiter ausgeführt ist.
321 x 195

Städtische Kunstsammlung Augsburg Inv. Nr. G. 22041

Maria aus Magdala umfasst knieend den Stamm des Kreuzes, auf dem nur die Füße und die Unterschenkel Christi sichtbar sind. Am linken Bildrand, flüchtig skizziert, ein Kruzifixus. In dem Katalog zu der Augsburger Ausstellung mit Barockzeichnungen im Jahre 1987 wird die Zeichnung Johann Baptist Zimmermann zugewiesen. Die Zeichnung stammt nicht von Zimmermann.

Angefügt an das vorangehende ist ein weiteres Blatt, auf dem die Skizze des Versos in Bleigriffel weiter ausgeführt wird. Auf der Rückseite des vorangehenden Blattes ein Bischof, der die rechte Hand mit gespreizten Fingern auf die Brust legt, umgeben von einer Gruppe Putti, von denen einer die Mitra, ein anderer den Bischofstab hält. Auf einem weiteren Beiblatt dazu wird die Skizze leicht verändert wiederholt.

Die beiden, an das Blatt angefügten Zeichnungen (Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe Nr. 4) sind die Vorzeichnung für das gegen 1710 als großer Kupferstich erschienene Thesenblatt mit dem Hl. Benno als Münchener Stadtpatron von Johann Understainer, das links unten auf dem weißen Blattrand mit „Johann Untersteiner pinxit“ bezeichnet ist.¹²⁵⁶ Die Zeichnung stammt von Johann Baptist Understainer (gest. 1713), der bei Niklas Prugger, München, in die Lehre gegangen ist und stilistisch Johann Andreas Wolff nahestand.¹²⁵⁷

Anlage.¹²⁵⁸

Spalts Contract

So inzwischen dem alhiesig lob: Closter Weyarn: dann
Dem kurfürst. Hoffs Stuckhatorern in München Herrn Johann
Zimmermann wegen Aus: Stuckhatorung des alhiesigen Stüffts
Gotteshaus mit Einschlus des Malens Vorgangen den 21.ten
April 1729

Erstenlichen ist ordtentlich auf die zu Papier gebracht vor –
Gewisene Motelln oder Abrüß vor das ganze Stüffts
Gotthaus mit Einschlus des Malens unwiderrünfflich
Pactiert worden zwölf hundert Gulden sage

¹²⁵⁶ Steiner 1977 S. 22 ff, Abb. auf rückseitiger Umschlagseite. Hl Benno von Johann Untersteiner, s. dazu CBD Bd. 7 S. 236 ff.

¹²⁵⁷ Zu Johann Baptist Untersteiner s. Riether 2016 S. 278 f.

¹²⁵⁸ Das Original des Vertrages galt lange Zeit als verschollen. Für den Hinweis auf das wieder gefundene Original bedanke ich mich bei Frau Elisabeth Rapp, Landsberg am Lech. Bei der Übertragung des Textes war die Bibliothek des Erzbistums München und Freising behilflich.

1200 .f. -“

Solche nunmehr aber hierauf zuvergüeten will sich
Herr Zimmermann gleich zu Anfang der Arbeith mit
Vier hundert, unnd bey Vollentung derselben gegen
Allerheiligen auch mit vierhundert, und also zu solcher
Zeit contentieren lassen mit
800.f. -“

Die übrigen noch resstierende vier hundert Gulden
Aber sollen im volgenten Jahr hinnach wie closterweits
Zait, unnd Plaz zu fünden abgelediget, unnd also
Darmit die obig pactierte Hauptsumma in
Völliger Richtigkeit hergestölt werde, it es mit
400.f. -“

Summa dess pactierten Anschlags

1200.f. -“

Contracts Scheun

Guetmachung

Über vorstechend pactierte 1200 f. -“

Wegen Ausmahlen

Unnd Stuckadoren der

Colster Kürchen

1729

Literaturverzeichnis

Amtlicher Führer Schleißheim 2009

Schlossanlage Schleißheim Amtlicher Führer bearbeitet von Götz, Ernst/Langer, Brigitte, 2. Auflage der Neufassung, München 2009.

Andersen 1973

Andersen, Liselotte: Eine unbekannte Quellschrift aus der Zeit um 1700, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 24 Jg. (1973) S.175 - 237.

Asam 1986

Cosmas Damian Asam: 1686 - 1739; Leben und Werk; (Ausstellung zum 300. Geburtstag, Kloster Aldersbach, Niederbayern, 15. August - 19. Oktober 1986.

Hrsg. von Bushart, Bruno und Ruprecht, Bernhard. München 1986.

Aurenhammer 1958

Aurenhammer, Gertrude: Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1958.

Baljühr 1998

Baljühr, Ruth: Bemerkungen zu Johann von Spillenberger als Zeichner, in: Barockberichte 20/21, Salzburg 1998 S. 210 - 221.

Baljühr 2003

Baljühr, Ruth: Johann von Spillenberger 1628 - 1679, Weißenhorn 2003.

Barockberichte

Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. (zitiert nach Nummern und Seiten).

Barth 1931

Barth Nikolaus: Die Sankt Michaelskirche in Berg am Laim, München 1931.

Bauer 1980

Bauer Herrmann: Rokokomalerei Sechs Studien, Mittenwald 1980.

Bauer 1984

Bauer, Hermann: Über einige Gründungs - und Stiftungsbilder des 18. Jahrhunderts in Bayerischen Klöstern, in: Kraus, Andreas (Hrsg.): Land und Reich Stamm und Nation. Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag, Bd. II Frühe Neuzeit, München 1984 S. 259 ff.

Bauer 1985

Bauer, Herrmann/Bauer, Anna: Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko, Regensburg 1985.

Bauer 2000

Bauer Hermann: Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, München Berlin 2000.

Bauer - Wild 1992

Bauer - Wild, Anna: Das Bildprogramm der Wallfahrtskirche, in: Petzet, Michael (Hrsg.): Die Wies. Geschichte und Restaurierung. Arbeitsheft 55 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1992 S. 53 - 72.

Baumeister 1950

Baumeister, Engelbert: Zeichnungen von Georg Asam, in: Das Münster 3.Jg. (1950) S.156 - 161.

Bäuml 1950

Bäuml, Elisabeth: Geschichte der alten Reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg (Diss.), München 1950.

Baumstark 1976

Baumstark, Reinhold: Abbild und Überhöhung in der höfischen Malerei unter Henriette Adelaide und dem jungen Max Emanuel, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Ausstellungskatalog Schleißheim Altes und Neues Schloß Schleißheim 2. Bde., Bd.1: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max Emanuel - Zeit, München 1976, S.171 - 205.

Berg 1968

Berg, Viktoria: Die Lustheimer Fresken, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1968, S. 86 - 102.

Biedermann 1968

Biedermann, Rolf: Augsburger Handzeichnungen 1620 - 1720, in: Augsburger Barock. Ausstellungskatalog Augsburg Rathaus und Holbeinhaus 1968, 2. Aufl. Augsburg 1968 S. 160 - 163.

Biedermann 1988

Biedermann, Rolf: Die Zeichnungen und Radierungen Matthäus Günthers, in: Falk, Tilman (Hrsg.): Matthäus Günther (1705-1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200.Todesjahr. Gemälde - Entwürfe - Zeichnungen - Druckgraphik, Ausstellungskatalog Augsburg, Zeughaus, München 1988 S. 125 - 127.

Bleibrunner 1971

Bleibrunner, Hans: Andachtsbilder aus Altbayern, München 1971.

Blisniewski 1992

Blisniewski, Thomas: „Kinder der dunklen Nacht“ Die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten XVIII Jahrhundert, (Diss. Köln 1992) Köln 1992.

BNM 1966

Erwerbsbericht des Bayerischen Nationalmuseums, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 17 Jg. (1966) S. 240 - 241.

Bomhard 1954

Bomhard, Peter von: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim, Bd. II/2, Rosenheim 1954.

Bomhard 1957

Bomhard, Peter von: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim.

Böhm 1987

Böhm, Cordula: Die Münchener Maler J. A. Wolff, C.G. und N. G. Stuber sowie C. D. Asam als Freskant in drei Kirchen der ehem. Pfarrei Sendling, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e.V. München 1987 Bd. XVI S. 170 - 175.

Brucher 1994

Brucher, Günter: Deckenfresken, in: Brucher, Günter (Hrsg.): Die Kunst des Barocks in Österreich, Salzburg/Wien 1994 S.197 - 297.

Busch 1967

Busch, Günter: Einige Gedanken über Handzeichnungen, in: Handzeichnungen Alter Meister aus Schweizer Privatbesitz, Ausstellungen in der Kunsthalle Bremen und Kunsthaus, Zürich 1967, S. 7 - 12.

Bushart 1961

Bushart, Bruno: Melchior Steidls Entwürfe für die Fresken in der Schönenbergkirche zu Ellwangen, in: Ruhmer, Eberhart (Hrsg.): Eberhard Hanfstengel zum 75. Geburtstag, München 1961, S. 95 - 111.

Bushart 1964

Bushart, Bruno: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 15 Jg. (1964) S. 145 - 176.

Bushart 1967 (1)

Bushart, Bruno: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Zwei Teile in einem Band, Teil 1: Deutsche Malerei des Barock, Königstein im Taunus 1967.

Bushart 1967 (2)

Bushart, Bruno: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts Zwei Teile in einem Band; Teil 2: Deutsche Malerei des Rokoko, Königstein im Taunus 1967.

Bushart 1968

Bushart, Bruno: Augsburger Barock, in: Augsburger Barock. Ausstellungskatalog Augsburg Rathaus und Holbeinhaus, Augsburg 1968, S. 5 - 11.

Bushart 1968 (1)

Bushart, Bruno: Zur Augsburger Malerei des Barock, in: Augsburger Barock, Ausstellungskatalog Augsburg Rathaus und Holbeinhaus, Augsburg 1968, S. 95 - 100.

Bushart Rupprecht 1986

Bushart, Bruno: Asams Umkreis, in: Bushart, Bruno/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686 - 1739 Leben und Werk, Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstag Cosmas Damian Asams, Ausstellungskatalog Kloster Aldersbach, Niederbayern, München 1986 S. 85 - 92.

Bushart 1986 (1)

Bushart, Bruno: Asam als Zeichner in: Bushart, Bruno/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686 - 1739 Leben und Werk, Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstag Cosmas Damian Asams, Ausstellungskatalog Kloster Aldersbach, Niederbayern, München 1986 S. 51 - 61.

Bushart 1986 (2)

Bushart, Bruno: Entwurf und Ausführung in der bayerischen Rokokomalerei, in: Volk, Peter (Hrsg.): Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München 1986 S. 257 - 264.

Bushart 1993

Bushart, Bruno: Die barocke Ölskizze als autonomes Kunstwerk, in: Pochat, Götz/Wagner, Brigitte (Hrsg.): Barock Regional - International. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Graz 1993 S. 49 - 59.

Bushart 1995

Bushart, Bruno: Über den Augsburger Akademiebetrieb, in: Barockberichte Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Heft 11/12 (1995) S. 399 - 401.

Büttner 1997

Büttner, Frank: Das Ende des Rokoko in Bayern: Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Bd. 51, 1997 (1999) S. 125 - 150.

Büttner 2001

Büttner, Frank: Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster 54 Jg. (2001) S. 108 - 127.

Büttner 2006

Büttner Frank: Zur Typologie der Deckenmalerei in Süddeutschland, in: Höfler, Janez/Büttner Frank: (Hrsg.): Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock, Architektur, Skulptur, Malerei. Zweites slowenisch - bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium, Regensburg 2006, S. 115 - 131.

Büttner 2008 (1)

Büttner, Frank: Malerei in München zur Zeit Maximilians I. Voraussetzungen und Umfeld des Schaffens von Ulrich Loth, in: Baumstark, Reinhold/Büttner, Frank/Dekiert, Marcus/Gottdang, Andrea (Hrsg.): Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens, Ausstellungskatalog München Alten Pinakothek, München 2008, S. 11 - 29.

Büttner 2008 (2)

Büttner, Frank: Mehr als „der Architectur treue Gehülfin“. Deckenmalerei, in: Büttner, Frank/Engelberg, Meina von/Hoppe, Stephan/Hollmann, Eckhard (Hrsg.): Barock und Rokoko (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 5), München/Berlin/London/New York 2008, S. 352 - 363.

Büttner 2010

Büttner, Frank: Der Einzug des italienischen Barock in Bayern, in: Körner, Hans - Michael/Schuller Florian (Hrsg.): Bayern und Italien. Kontinuität und Wandel ihrer traditionellen Bindungen, Lindenberg im Allgäu 2010 S. 174 - 207.

Büttner 2012

Büttner, Frank: Cosmas Damian und Egid Quirin Asam (1686 - 1739/1692 - 1750), in: Weigand, Katharina (Hrsg.): Große Gestalten der bayerischen Geschichte, München 2012, S. 237 - 260.

Büttner, Gottdang 2006

Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

CBD Bd. 1

Bauer, Hermann/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau, München 1976.

CBD Bd.2

Bauer, Hermann/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 2: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreise Bad Tölz, Wolfratshausen, Garmisch-Partenkirchen, Miesbach, München 1981.

CBD Bd. 3, 1

Bauer, Hermann †/ Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3,1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 1: Sakralbauten, München 1987.

CBD Bd. 3, 2

Bauer, Hermann †/ Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3,2: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, München 1989.

CBD Bd. 6

Bauer, Hermann†/Büttner, Frank †/ Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 6: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Freising, München 1998

CBD Bd.7

Bauer, Hermann †/Büttner, Frank †/ Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 7: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Erding, München 2001.

CBD Bd.11

Bauer, Hermann †/Büttner, Frank †/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 11: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Traunstein, Landkreis Berchtesgadener Land, Landkreis Ebersberg, München 2005.

CBD Bd. 12, 1

Bauer, Hermann †/Büttner, Frank †/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 12,1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Rosenheim Teil 1: Aising bis Hohenaschau, München 2006.

CBD Bd. 12,2

Bauer, Hermann †/Büttner, Frank†/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 12,2: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Rosenheim Teil 2: Jakobsberg bis Windhag, München 2006.

CBD Bd. 14

Bauer, Hermann †/Büttner, Frank †/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 14: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt Ingolstadt, Landkreis Pfaffenhofen, München 2010.

CBD Gesamtindex

Bauer, Hermann †/Büttner, Frank †/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.):
Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Gesamtindex,
Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, München 2010.

DaCosta Kaufmann 1982

DaCosta Kaufmann, Thomas: Drawings from the Holy Roman Empire 1540 - 1680. A
Selection from North American Collections, Princeton 1982.

DaCosta Kaufmann 1989

DaCosta Kaufmann, Thomas: Central European Drawings 1680 - 1800. A Selection from
American Collections. Published in conjunction with the exhibition "Central European
Drawings 1680 - 1800. A Selection from American Collections" The Art Museum, Princeton
University October 21 - December 3, 1989, Princeton 1989.

DaCosta Kaufmann 2000

DaCosta Kaufmann, Thomas: Die Zeichnungen; in: Fusenig Thomas (Hrsg.): Hans von
Aachen (1552 -1615) Hofkünstler in Europa, Ausstellungskatalog Aachen/Wien/Prag.
Berlin, München 2010.

Dietrich 2013

Dietrich, Dagmar: Zum Bildprogramm der Landsberger Jesuitenkirche Heilig Kreuz. Ein
Beispiel jesuitischer Kreuzes-Ikonographie, in: Heussler, Carla/Gensichen, Sigrid (Hrsg.):
Das Kreuz. Darstellung und Verehrung in der Frühen Neuzeit, Regensburg 2013
(Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd.16), S. 234 - 261.

Die Wies 1992.

Geschichte und Restaurierung. Arbeitsheft 55 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege,
München 1992

Dischinger 1977

Dischinger, Gabriele: Johann und Josef Schmutzer. Zwei Wessobrunner Barockbaumeister.
(Bodenseebibliothek 22, Monographien zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes),
Sigmaringen 1977.

Dischinger 1984

Dischinger, Gabriele: Das Palais Portia. Bau- und Ausstattungsgeschichte, in: Zwei
Münchener Adelspalais Palais Portia, Palais Preysing, München 1984 S.13 - 44.

Dobler 2003

Dobler, Silvia Carola: Die Freskierung der Chorkapellen im Zisterzienserstift Stams durch
Egid Schor als Ausdruck künstlerischer Vielseitigkeit, in: Strunck, Christina (Hrsg.): Johann
Paul Schor und die internationale Sprache des Barock "un regista del gran teatro del
barocco"; Akten des Internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana Rom, 6. - 7.
Oktober 2003, München 2008 S. 155 - 170.

Dreyer 2017

Dreyer, Angelika: Die Fresken von Joseph Mages (1728 - 1769). Zwischen barocker
Frömmigkeit und Katholischer Aufklärung, Regensburg 2017.

Drost 1926

Drost, Willi: Barockmalerei in den germanischen Ländern, Wildpark-Potsdam 1926.

Epple, Strasser 2012

Epple, Alois/Strasser, Josef: Die Gemälde. Johann Georg Bergmüller 1688 - 1762,
Lindenberg im Allgäu, 2012.

Eschenburg 1987

Eschenburg, Barbara: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987.

Feulner 1929

Feulner, Adolf: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wildpark - Potsdam 1929.

Gangl 1989

Gangl, Christine E.: Johann Anton Gump (1654 - 1719) Ölmaler und Freskant am Münchener Hof Max II. Emanuel, Maschinenschriftliche Magisterarbeit (nicht veröffentlicht) München 1989.

Geissler 1961

Geissler, Heinrich: Eine Zeichnung von Rubens nach Christoph Schwarz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Bd. 12 (1961) S. 192 - 196.

Geissler, 1968

Geissler Heinrich: Augsburger Handzeichnungen 1620 - 1720, in: Augsburger Barock Ausstellungskatalog Augsburg Rathaus und Holbeinhaus, Augsburg 1968, 2.Aufl. S. 157 - 160.

Götz, 1988

Götz Ulrike: Der Münchner Hofmaler Andreas Wolff (1652 - 1716) Untersuchungen zu seinen Altarbildern. (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München; 35) München 1988.

Götz 2004

Götz Roland: Zur Geschichte Johann Baptist Zimmermanns Altarbild der Heiligen Heinrich und Kunigunde aus der Klosterkirche Tegernsee, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München, Bd. 22 (2004) S. 199 - 207.

Gundersheimer 1930

Gundersheimer, Herrmann: Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930.

Hager 1955

Hager Luise: Nymphenburg Schloss, Park und Burgen, München 1955.

Hahn 2003

Hahn Irmengard: Die Fresken des Johann Baptist Zimmermann in Landshut. Eine ikonographische Studie, in: Niehoff, Franz (Hrsg.): Mit Kalkül und Leidenschaft: Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei, Ausstellungskatalog Landshut Spitalkirche Heiliggeist, Landshut 2003 S. 181 - 200.

Haidl 1988

Haidl, Marga: Der Münchner Hof - und Theatermaler Nikolaus Gottfried Stuber (1688 - 1749) (Diss.) Lindenberg 1988.

Halm 1958

Halm, Peter: Zeichnung und Graphik, in: Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog München Residenz, München 1958 S.114 - 116.

Hamacher 1986

Hamacher, Bärbel: Zeichnungen Cosmas Damian Asams; in: Bushart, Bruno/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686 - 1739 Leben und Werk. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstag Cosmas Damian Asams, Ausstellungskatalog Kloster Aldersbach, Niederbayern, München 1986 S. 310 - 325.

Hamacher 1987

Hamacher, Bärbel: Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts, München 1987.

Hamacher 1987 (1)

Hamacher, Bärbel: Arbeitssituation und Denkprozess in der Freskomalerei von Matthäus Günther (1705 - 1788), München 1987.

Hamacher 1988

Hamacher, Bärbel: Die Entwurfsarbeit bei Matthäus Günther, in: Falk, Tilman (Hrsg.): Matthäus Günther (1705 - 1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr. Gemälde - Entwürfe - Zeichnungen - Druckgraphik, Ausstellungskatalog Augsburg, Zeughaus, München 1988 S. 97 - 113.

Häfner 2003

Häfner, Klaus: Johann Baptist Zimmermann in der Wies Kirche. Gitterung und Lichtquelle, in: Barockberichte Heft 34/35 (2003) S. 427 - 434.

Hämmerle 1925

Hämmerle Albert: Die Radierungen des Matthäus Günther, in: Das schwäbische Museum, Bd. 1 (1925) S. 84 - 87.

Hanfstaengel 1955

Hanfstaengel, Erika: Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, München, Berlin 1955.

Harrer 1995

Harrer, Cornelia, Andrea: Galerien und Doppelaltäre in süddeutschen Barockkirchen, München 1995.

Hartmann 2015

Hartmann, Simone: Christoph Thomas Scheffler (1699 - 1756) Visualisierung barocker Frömmigkeit, Regensburg 2015.

Hausenstein 1921

Hausenstein, Wilhelm: Vom Geist des Barock, München 1921.

Hauttmann 1913

Hauttmann, Max: Der Kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner, Straßburg 1913.

Hederich 1770

Hederich; Benjamin: Gründliches Lexicon Mythologicum, Worinne So wohl die fabelhafte, als wahrscheinliche und eigentliche Historie derer alten und bekannten Römischen, Griechischen und Egyptischen Götter und Göttinnen, wie auch Helden und Heldinnen ..., Leipzig 1724. Zweite Ausgabe 1770 mit dem Titel "Gründliches mythologisches Lexikon" Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Gleditsch 1770, (Nachdruck, Darmstadt 1996).

Heussler 2006

Heussler, Carla: De Cruce Christi: Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung: Funktionswandel und Historisierung, in: Nachtridentinischer Zeit, Paderborn/München/ Wien/Zürich 2006.

Hitchcock 1968

Hitchcock, Henry - Russell: German Rococo: The Zimmermann Brothers, London 1968.

Hoffmann 1975

Hoffmann, Siegfried: Die Kirche in Gosselshausen (Wolnzach) im Spiegel der Kirchenrechnungen des Pfarrarchivs bis 1800, in: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 84, 1975, S.157 f.

Hojer 1970

Hojer, Gerhard: Rezension von Henry - Russell Hitchcock 1968, in: Kunstchronik 23, 1970 S.177 - 184.

Holler 1986

Holler, Wolfgang: Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim/Zürich/ New York 1986 (Studien zu Kunstgeschichte, Bd. 30) (Diss. München 1983).

Holler 2008

Holler, Wolfgang: „Die Verherrlichung Mariens auf dem Heiligen Berg von Andechs“: Deutung und Neuzuschreibung einer Zeichnung von Johann Baptist Zimmermann, in: Neidhardt, Uta (Hrsg.): Festschrift zum 80. Geburtstag von Annelise Mayer-Meintschel, Dresden 2008 S. 51 - 61.

Hotter 1966

Hotter, Heribert: Die Handzeichnung Entwicklung Technik Eigenart, Wien/München 1966.

Hubala 1981

Hubala, Erich: Johann Michael Rottmayr, Wien, München 1981.

Hubala 1983

Hubala, Erich: „Proportionalgröße“ in der barocken Monumentalmalerei, in: Wagner, Franz (Hrsg.): Festschrift Kurt Rossacher Imaginatio und Imago. Zum 65. Geburtstag von Kurt Rossacher und zum zehnjährigen Bestandsjubiläum des Salzburger Barockmuseums, Salzburg 1983 S. 103 - 110.

Jacoby 2000

Jacoby, Joachim: Hans von Aachen 1552 - 1615, München, Berlin 2000.

Jacoby 2010

Jacoby, Joachim: Die Druckgraphik, in: Fusenig, Thomas (Hrsg.): Hans von Aachen (1552 - 1615) Hofkünstler in Europa, Ausstellungskatalog Aachen/Wien/Prag, Berlin, München 2010 S. 43 - 51.

Jeutter 1998

Jeutter, Ewald: Neu entdeckte Zeichnungen von Johann Caspar Sing im Kupferstichkabinett in den Kunstsammlungen der Feste Coburg, in: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung Bd. 43 (1998) S. 245 - 260.

Kasper - Strache 1957

Kasper, Alfons/Strache Wolf: Steinhausen, ein Juwel unter den Dorfkirchen, Stuttgart 1957.

KKB Würzburg

Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern. Kgl. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten Bd. 3 XII Stadt Würzburg, bearbeitet von Felix Mader, 1915.

Keller 2006

Keller, Hiltgart: Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 2006.

Kemp 1975

Kemp, Cornelia: Die Embleme des Klosters Wessobrunn und ihre Vorlage: ein Beitrag zur Marienverehrung des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, in: Das Münster 28 Jg. (1975) S.309 - 318.

Kemp 1981

Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen, München 1981.

Kerber 1971

Kerber, Bernhard: Andrea Pozzo, Berlin 1971.

Klemenz 2005

Klemenz, Brigitta (Hrsg.): Kloster Andechs. Regensburg 2005.

Klessmann 1984

Klessmann, Rüdiger: Einleitung in: Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya. Ausstellungskatalog Rotterdam Museum Boymans - van Beuningen / Braunschweig, Herzog Anton Ulrich - Museum, Rotterdam 1984 S.11 - 33.

Koch 1985

Laurentius Koch: Zwei Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns zur Ettaler Gründungslegende in, Ettaler Mandl 64 Jg. (1985) S. 128 - 133.

Koch 1996

Koch, Laurentius: Basilika Ettal Kloster Pfarr - und Wallfahrtskirche, Ettal 1996.

Koller 1993

Koller, Manfred: Barock Wandmalerei - Entwurf und Ausführung, in: Pochat, Götz/Wagner, Brigitte (Hrsg.): Barock Regional - International, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Graz 1993 S. 110 - 119.

Koschatzky 1980

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg, Wien 1977, 2. Aufl. Salzburg, Wien 1980.

Koschatzky 1989

Koschatzky, Walter: Die Kunst des Aquarells. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg, Wien 1989.

Krapf 1979

Krapf, Michael: Die Baumeister Gump. Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Barock. Begründet von Dr. Willy Lorenz, fortgeführt als Veröffentlichung der Österreichischen Galerie und der Graphischen Sammlung Albertina Wien, München 1979.

Kreilinger 1976

Kreilinger, Kilian: Der bayerische Rokokobaumeister Franz Alois Mayr, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst Bd. IX (1976), S. 1 - 161.

Krückmann 1990

Krückmann, Peter O.: „FARE ALLE CARLONA“. Die Skizzen - Kunst, in: Krückmann, Peter O. (Bearbeitung): Carlo Carlone 1686 - 1775. Der Ansbacher Auftrag. Ausstellungskatalog Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Museumsabteilung Ansbach Residenz, Landshut/Ergolding 1990 S. 77 - 106.

Kultzen 1979

Kultzen, Rolf: Eine Anmerkung zur Kunsttätigkeit Jacopo Amigonis in Bayern, in: Alte und moderne Kunst, 24, 1979, Heft 164 S.19 - 21.

Kuhn 1968

Kuhn, Rudolf: Großer Führer durch Würzburgs Dom und Neumünster mit Neumünster - Kreuzgang und Walthergrab, Würzburg 1968.

Kupferschmied 1989

Kupferschmied, Thomas Johannes: Der Freskant J. Martin Heigl. Arbeiten für Johann Baptist Zimmermann und selbständige Werke. München 1989 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München Bd.41) (Mag. Arbeit München 1988.)

Kupferstich-Kabinett, 2004

Kupferstich-Kabinett Kunstsammlungen Dresden: Holler, Wolfgang (Hrsg.): Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Fotografie, München Berlin 2004.

Läufer 1998

Läufer Konstanze: Zum Forschungsstand der Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds (Biberach/Riß 1609 -1683 Augsburg), in: Barockberichte Bd. 20/21 (1998) S. 204 - 209.

Lairesse 1728

Lairesse, Gerard de: Großes Mahler - Buch, Nürnberg 1728.

Lamp 1964

Lamp, Karl: Die Wies. München 1964.

Lampl 1967

Lampl, Sixtus: Johann Baptist Zimmermann als Altarbauer, in: Der Zwiebelturm 22 Jg. (1967) S.108 ff.

Lampl 1979

Lampl, Sixtus: Johann Baptist Zimmermanns Schlierseer Anfänge. Eine Einführung in das Bayerische Rokoko, Schliersee 1979.

Lampl 1980

Lampl, Sixtus: Johann Baptist Zimmermann, der Meister des Stucks in Amberg - St. Georg, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst, Bd. XI (1980) S. 99 - 108.

Lampl 1987

Lampl, Sixtus: Dominikus Zimmermann. München 1987.

Lampl 2008

Lampl, Sixtus: Johann Baptist Zimmermann (1680 - 1758) Wegbereiter des Bayerischen Rokoko, Valley 2008.

Langenstein 1983

Wagner-Langenstein, Eva: Georg Asam 1649 - 1711. Ein Beitrag zur Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Bayern. (Miscellanea Bavarica Monacensia. H.120) München 1983.

Langenstein 1986

Langenstein, Eva: Georg Asam (1649 - 1711) Ölmaler und Freskant im barocken Altbayern. München, Zürich 1986.

Lankheit 1988

Lankheit, Klaus: Der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell (1691 - 1752), 2. Bd. München 1988.

LCI 1994

Lexikon der Christlichen Ikonographie. Kirschbaum, Engelhard SJ †, in Zusammenarbeit mit Bandmann, Günter/Braunfels, Wolfgang/Kollwitz, Johannes †/Mrazek, Wilhelm / Schmid, Alfred A/Schnell, Hugo (Hrsg.): Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968 - 1976 (Sonderausgabe 1994).

Legenda aurea 2004

Die Legenda Aurea des Jakobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. 14. Aufl. Gütersloh 2004.

Leporini 1928

Leporini, Heinrich: Die Künstler = Zeichnungen. Ein Handbuch für Liebhaber und Sammler. Berlin, 1928.

Lieb 1937

Lieb Norbert: Johann Kaspar Sing, in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Lieb 1938

Lieb Norbert: Nikolaus Gottfried Stuber in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Lieb 1939

Lieb Norbert: Johann Baptist Untersteiner in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Lieb 1947

Notizen Lieb Norbert: (H.V.) Andreas Wolff in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Lieb 1991

Lieb, Norbert: Dominikus Zimmermann. Kleine Nachträge und einige Anregungen, in: Petzet, Michael (Hrsg.): Beiträge zur Heimatforschung; Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag, Arbeitsheft 74 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1991 S.111 - 115.

Liedke 1978

Liedke, Volker: Das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser (1566 - 1825); in: Ars Bavarica, Bd. 10, 1978 S. 21 ff.

Lipowsky 1810

Lipowsky Felix Joseph: Baierisches Künstler = Lexikon, Bd. 2 München 1810.

Lutterotti 1936

Lutterotti, O.von: Johann Paul Schor, in Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Lutterotti 1936

Lutterotti, O. von: Egid Schor in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Madel 1983

Madel, Claudia: Die Gemälde der ehemaligen Augustiner Chorherren Stiftskirche Wettenhausen und die Augsburger Malerei Ende des 17. Jahrhunderts. (Mag. Arbeit) München 1983.

Madel 1987

Madel - Böhringer, Claudia: Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Schmidner und Johann Georg Knappich, München 1987.

Manz 1954/55

Manz Hans: Über die Konservierungsmethoden bei der Instandsetzung der Dominikus - Zimmermann Kirche in Steinhausen, in: Endrich, Erich (Hrsg.): Heilige Kunst, Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenbuch, 1954 - 1955, Stuttgart 1954 - 1955 S. 79 - 80.

Meder 1919

Meder, Joseph: Die Handzeichnung Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1919.

Meine-Schawe/Schawe 1998

Meine-Schawe, Monika/Schawe, Martin: Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock, München 1995, Aktualisierte Neuauflage 1998, München 1998.

Meinecke 1971

Meinecke, Viktoria: Die Fresken des Melchior Steidl. (Diss. München), München 1971.

Merz 1991

Merz, Jörg Martin: Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom; (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd.8), Tübingen 1991.

Mindera 1955

Mindera, Karl: Johann Baptist Zimmermanns Arbeiten für die ehem. Benediktinerabtei Benediktbeuern, in: Das Münster 8 Jg. (1955) S. 15 - 20.

Möseneder 2010

Möseneder, Karl: Das Deckenfresko von St. Anton in Partenkirchen, in: Braun, Emanuel/Meighörner, Wolfgang/Thierbach, Melanie/Trepesch, Christof (Hrsg.): Johann Evangelist Holzer Maler des Lichts 1709 - 1740 Innsbruck 2010 S. 46 - 59.

Pallucchini 1956

Pallucchini, Rudolfo in: Venezia e l'Europa, XVIII Congresso di Storia dell 'Arte, Venezia 12 - 18 settembre 1955: Venice et l'Europa Continentale au XVIII ème Siecle Venedig 1956 S.104 - 115.

Paula 2003

Paula, Georg: Maler und Freskanten der Barockzeit im Dienste der bayerisch schwäbischen Klöster, in: Klosterland Bayerisch Schwaben. Zur Erinnerung an die Säkularisation der Jahre 1802/1803, Lindenberg 2003 S. 81 -91.

Paula 2009

Paula, Georg: Schönfelds kirchliche Werke in situ, in: Johann Heinrich Schönfeld - Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen, in: Zeller, Ursula/Waike, Maren (Hrsg.): Katalog der Ausstellungskatalog Friedrichshafen Zeppelin Museum - Technik und Kunst, Friedrichshafen Stuttgart 2009 S. 63 - 73.

Petzet 1992

Petzet, Michael (Hrsg.): Die Wies. Geschichte und Restaurierung. Arbeitsheft 55 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1992

Pfisterer 2003

Pfisterer, Ullrich (Hrsg.): Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft, Stuttgart 2003.

Pigler 1974

Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bände. Budapest 1974 (2. Auflage).

Pörnbacher 2009

Pörnbacher, Karl: Buxheim Kartause und Pfarrkirche, Lindenberg 2009.

Pursche 1992

Pursche, Jürgen: Die Deckenbilder Johann Baptist Zimmermanns. Zum Werkprozess, in: Die Wies. Geschichte und Restaurierung, in: Petzet, Michael (Hrsg.): Arbeitsheft 55 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1992, S. 291 - 327.

Reichwald 1986

Reichwald Helmut: Zur Technologie der barocken Wandmalerei. Untersuchungen und Beobachtungen an einigen Fresken Cosmas Damian Asams und anderer Maler, in: Bushart, Bruno/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686 - 1739 Leben und Werk, Ausstellungskatalog anlässlich des 300. Geburtstag Cosmas Damian Asams, Kloster Aldersbach, Niederbayern, München 1986 S.105 - 111.

Richter

Richter, Gisela: Johann Baptist Zimmermann als Freskant: das Frühwerk. München 1984.

Riether 2008

Riether, Achim: Kunsthändler Motzler (1822), in: Semff, Michael/Zeitler, Kurt (Hrsg.): Künstler zeichnen Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München (Katalog der Staatlichen Graphischen Sammlung 3 Bde.), Bd. 1 München 2008 S.135 - 145.

Riether 2016

Riether, Achim: Johann Andreas Wolff. Zeichenkunst in München um 1700, Berlin München 2016.

Rohrmann 1999

Rohrmann Hans: Die Wessobruner des 17.Jahrhunderts. Die Künstler und Handwerker unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmutzer, Wessobrunn 1999.

Röhlig 1949 (1)

Röhlig, Ursula: Die Deckenfresken Johan Baptist Zimmermanns. (Diss. Maschinen geschrieben), München 1949.

Röhlig 1949 (2)

Röhlig, Ursula: Zeichnungen, die sich im Anfang des Krieges in der Graphischen Sammlung in München befanden. (Maschinenschriftliches Exemplar in der Staatlichen Graphischen Sammlung München), vermutlich vor 1938.

Röttgen 1988

Röttgen Steffi: Guido Reni und die römische Malerei im 17. und 18. Jahrhundert, in: Sybille Ebert-Schifferer/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich (Hrsg.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1988 S. 548 - 575.

Rupprecht 1986

Rupprecht, Bernhard: Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam, in: Bushart, Bruno/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686 - 1739 Leben und Werk, (Ausstellungskatalog anlässlich des 300. Geburtstag Cosmas Damian Asams, Kloster Aldersbach, Niederbayern), München 1986 S. 11 - 27.

Rupprecht 1987

Rupprecht Bernhard: Das Bild an der Decke, Erlanger Universitätsreden Nr. 22/1987, 3.Folge.

Sauermost 1979

Sauermost, Heinz Jürgen: Rezension von Thon, Christina: Johann Baptist Zimmermann als Stuckator, in: Kunstchronik, 32. 1979 Zürich 1977 S. 84 - 88.

Schemper-Sparholz 2005

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Troger und die Skulptur, in: Barockberichte Heft 38/39, Salzburg 2005 S. 616 - 632.

Scherf 2009

Scherf, Astrid: „Mahlen zu Augsburg“ Die Augsburger Jahre, in: Zeller, Ursula/Waike, Maren (Hrsg.): Johann Heinrich Schönfeld Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen, Ausstellungskatalog Friedrichshafen Zeppelin Museum - Technik und Kunst, Friedrichshafen Stuttgart 2009 S. 45 - 51.

Schlichtenmaier 1988

Schlichtenmaier, Kuno: Studien zu dem Münchener Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652 - 1716) unter besonderer Berücksichtigung seiner Handzeichnungen (Diss. Tübingen 1983) Reutlingen 1988.

Schmid 1900

Schmid, Johann Baptist: Johann Baptist Zimmermann, Maler und Kurfürstlicher Hofstuckateur, in: Altbayerische Monatsschrift 2, München 1900, Heft 1, S. 9 - 24; Heft 2/3, S. 65 - 80; Heft 4/5 S. 97 - 123.

Schmidt-Linsenhoff 1988

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Guidos Grazie Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik, in: Sybille Ebert-Schifferer/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich (Hrsg.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1988 S. 62 - 70.

Schnell 1951

Schnell, Hugo: Die Darstellung von „Mariä Himmelfahrt“ im Süddeutschen Barock. Ihre Entwicklung aus Spätgotik und Renaissance, in: Das Münster 4 Jg. (1951) S. 19 - 44.

Schnell 1979

Schnell, Hugo: Die Wies. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann. Leben und Werk, München und Zürich 1979.

Schnell, Schedler 1988

Schnell Hugo/Schedler, Uta (Hrsg.): Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker, München, Zürich 1988.

Schöller 2003

Schöller, Bernadette: Aspekte des Werkprozesses in der süddeutschen Barockmalerei, in: Niehoff, Franz (Hrsg.): Mit Kalkül und Leidenschaft: Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei Ausstellungskatalog Landshut, Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist, Landshut 2003 Bd.1 S.165 - 179.

Schöne 1961

Schöne, Wolfgang: Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Gosebruch, Martin (Hrsg.): Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1961 S. 144 - 172.

Sedlmayer 1958

Sedlmayer, Hans: Das Gesamtkunstwerk in Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog München Residenz, München 1958 S. 26 - 29;

Seib 1993

Seib, Eva: Johann Caspar Sing (1651 - 1729) und seine Brüder Thiemo und Johann Baptist (Diss.) Düsseldorf 1993.

Seidl 1990

Seidl, Bärbel: Studien zu Eustachius Kendlbacher und Benedikt Albrecht, München 1990.

Sonino 1994

Sonino, Annalis Scarpa: Jacopo Amigoni, Soncino 1994.

Stalla 1988

Stalla, Robert: Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur, in: Falk, Tilman (Hrsg.): Matthäus Günther (1705-1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200.Todesjahr. Gemälde - Entwürfe - Zeichnungen - Druckgraphik, Ausstellungskatalog Augsburg, Zeughaus, München 1988 S. 130 - 159.

Steiner 1977

Steiner, Peter: Altmünchener Gnadenstätten. Wallfahrt und Volksfrömmigkeit im kurfürstlichen München, München Zürich 1977.

Strasser 1999

Strasser, Josef: Melchior Steidl (1657 - 1727). Die Zeichnungen. Ausstellungskatalog Salzburg Barockmuseum (Schriften des Salzburger Barockmuseums Nr. 23) München, Berlin 1999

Strasser 2004

Strasser, Josef: Johann Georg Bergmüller 1688 - 1762. Die Zeichnungen mit einem Beitrag von Achim Riether, Ausstellungskatalog Salzburg Barockmuseum/ München Staatliche Graphische Sammlung (Schriften des Salzburger Barockmuseums Nr. 29) Salzburg 2004

Strasser 2007

Strasser, Josef: Melchior Steidl Nachträge und Ergänzungen zu seinen Zeichnungen, in: Barockberichte Heft. 48/49, 2007 S. 198-202.

Strieder 1951

Strieder, Peter: Entwürfe zu „Heiligen Gräbern“, in: Münchener Kirchen in: Das Münster 4 Jg. (1951) S. 281 ff.

Tacke 2006

Tacke, Andreas: Zeichnend zur Auszeichnung? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie, in: Lauterbach, Iris/Stuffmann, Margaret (Hrsg.): Aspekte Deutscher Zeichenkunst, (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München Nr. 16), München 2006 S. 104 - 113.

Thieme/Becker

Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Tintelnot 1951

Tintelnot, Hans: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951.

Thon 1977

Thon, Christina: Johann Baptist Zimmermann als Stuckator, München, Zürich 1977.

Trottmann 1986

Trottmann, Helene: Cosmas Damian Asam 1686 - 1739 Tradition und Invention im malerischen Werk, Nürnberg 1986.

Vits 1973

Vits, Gisela: Joseph Effners Palais Preysing. Ein Beitrag zur Münchener Profanarchitektur des Spätbarock. (Kieler Kunsthistorische Studien, Bd. 5), Bern, Frankfurt/Main 1973.

Volk 1970

Volk, Peter: Bemerkungen zu einigen Zeichnungen von Nikolaus Gottfried Stuber, in: Wallraf - Richards - Jahrbuch Bd.32 (1970) S. 135 - 50.

Volk 1976

Volk, Peter: Die bildende Kunst am Hofe Max Emanuels, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, 2 Bde., Bd.1 Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max Emanuel - Zeit, München 1976, S. 125 - 141.

Volk 1984

Volk, Peter: Johann Baptist Straub 1704 - 1784, München 1984.

Vollmer 1947

Vollmer, Hans: Johann Baptist Zimmermann in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 -1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 -177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Voss 1918

Voss, Hermann: Jacopo Amigoni, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 39 (1918) S. 145 - 170.

Waagen 1932

Wagen, Ludwig: Johann Andreas Wolff 1652 - 1716 (Diss.) Günsburg 1932.

Wagner 1968

Wagner, Helga: Ein Freskenzyklus von Amigoni in Ottobeuren, in: Buddensieg, Tilman/Wimmer, Matthias (Hrsg.): Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, Berlin 1968 S. 371 - 378.

Weber 2001

Weber, Leo: Kloster Benediktbeuern mit Päpstlicher Basilika und Anastasiakapelle, Regensburg 2001

Weigmann 1908

Weigmann, O.: Cosmas Damian Asam, Egid Quirin Asam, in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907 - 1950; CD Ausgabe ISBN: 978 - 3 - 86502 - 177 - 9 Version 2.2 - 2012, Leipzig 2008.

Weinberger 1923

Weinberger Martin: Deutsche Rokokozeichnungen. München 1923.

Weißhaar-Kiem 1991

Weißhaar-Kiem Heide: Der Fassadenentwurf des Landsberger Rathauses, in: Petzet, Michael (Hrsg.): Beiträge zur Heimatforschung; Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag, (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege Arbeitsheft 74), München 1991 S. 171-174.

Winner, Matthias 2006

Winner, Matthias: Die Linie in der Handzeichnung von Dürer bis Menzel, in: Lauterbach, Iris/Stuffmann, Margaret (Hrsg.): Aspekte Deutscher Zeichenkunst, (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München Nr. 16), München 2006 S. 59 - 71.

Winhard 1988

Winhard, Wolfgang: Die Benediktinerabtei Wessobrunn im 18. Jahrhundert, München, Zürich 1988.

WoECKel 1956

WoECKel Gerhard P.: Ein unbekannter Freskoentwurf eines Münchener Barockmalers, in: Die Kunst und das schöne Heim 54 Jg. (1956) S. 207 - 209.

WoECKel 1972

WoECKel Gerhard P.: Malerei 1650 - 1800, in: Bayern. Kunst und Kultur. Ausstellungskatalog München Stadtmuseum, München 1972, S.136 - 141.

WoECKel 1975

WoECKel Gerhard P.: Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725 - 1775), Weissenhorn 1975.

Zeitler 2012

Zeitler, Kurt: Zeichner in Rom 1550 - 1700. Berlin, München 2012.

Zimmer 1988

Zimmer Jürgen: Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente, München, Berlin 1988.

Zunhammer 1992

Zunhammer, Martin: Zur Restaurierung der Deckenmalerei im Zentralraum mit Kapellenkranz und im Chorumgang, in: Petzet, Michael (Hrsg.): Die Wies. Geschichte und Restaurierung, (Arbeitsheft 55 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), München 1992 S. 249 - 277.

Zweite 1972

Zweite, Armin: Malerei und Graphik 1530 - 1650; in: Bayern. Kunst und Kultur. Ausstellungskatalog München Stadtmuseum, München 1972, S. 111 - 118.

Kataloge Ausstellungen

Kat. Ausst. Aachen, Prag, Wien 2010

Fusenig, Thomas (Hrsg.): Hans von Aachen (1552 -1615) Hofkünstler in Europa, Ausstellungskatalog Aachen/Wien/Prag, Berlin, München 2010.

Kat. Ausst. Ansbach 1990

Krückmann, Peter O. Krückmann (Bearbeitung): Carlo Carlone 1686 - 1775. Der Ansbacher Auftrag. (Eine Ausstellung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Museumsabteilung in der Residenz Ansbach vom 27.September bis 11.Novemvber 1990), Landshut, Ergolding 1990.

Kat. Ausst. Augsburg 1968

Augsburger Barock. Ausstellungskatalog Augsburg Holbeinhaus, Augsburg 1968.

Kat. Ausst. Augsburg 1987

Biedermann, Rolf (Hrsg.): Meisterzeichnungen des deutschen Barock aus dem Besitz der städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Ausstellungskatalog Augsburg Zeughaus, Augsburg 1987.

Kat. Ausst. Augsburg 1988

Falk, Tilman (Hrsg.): Matthäus Günther (1705-1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200.Todesjahr. Gemälde - Entwürfe - Zeichnungen - Druckgraphik, Ausstellungskatalog Augsburg, Zeughaus, München 1988.

Kat. Ausst. Augsburg 2010

Trepesch, Christof/Müller, Stefanie/Sedelmeier, Wilma (Hrsg.): Maler von Welt. Johann Heinrich Schönfeld im Bestand der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Ausstellungskatalog Augsburg, München 2010.

Kat. Ausst. Berlin 1987

Gaehtgens, Tomas W/Manuth, Volker/Paul, Barbara (Bearbeitung): Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts zwischen Tradition u. Aufklärung, Ausstellungskatalog Berlin Kupferstichkabinett, Berlin, 1987.

Kat. Ausst. BNM 1985

Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung. Ausstellungskatalog München Bayerischen Nationalmuseum, München 1985.

Kat. Ausst. Braunschweig 1984

Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya. Ausstellungskatalog Rotterdam Museum Boymans - van Beuningen/ Braunschweig, Herzog Anton - Ulrich - Museum), Rotterdam 1984.

Kat. Ausst. Bremen 1971

Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs. Meisterwerke des Barock aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen zum 46. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft; Bremen 1971.

Kat. Ausst. Frankfurt 1988

Ebert - Schiferer, Sybille/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich (Hrsg.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1988.

Kat. Ausst. Friedrichshafen Stuttgart 2009

Johann Heinrich Schönfeld Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen, Ausstellungskatalog Friedrichshafen Zeppelin Museum - Technik und Kunst, Friedrichshafen Stuttgart 2009.

Kat. Ausst. Landshut 1980

Glaser, Hubert (Hrsg.): Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern, Wittelsbach & Bayern., I - III, 6 Bde. Bd. I/2, Ausstellungskatalog Landshut Burg Trausnitz, München, Zürich 1980.

Kat. Ausst. Landshut 2003

Niehoff, Franz (Hrsg.): Mit Kalkül und Leidenschaft: Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei. Ausstellungskatalog Landshut Spitalkirche Heiliggeist, Landshut 2003.

Kat. Ausst. München 1958

Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog München Residenz, München 1958.

Kat. Ausst. München 1972

Bayern. Kunst und Kultur. Ausstellungskatalog München Stadtmuseum, München 1972.

Kat. Ausst. München 1976 (1)

Glaser, Hubert (Hrsg.): Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, 2. Bde., Bd.1: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max Emanuel - Zeit, München 1976.

Kat. Ausst. München 1976 (2)

Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. 2. Bde., Bd. 2. Ausstellungskatalog Schleißheim Alten und Neuen Schloß, München 1976.

Kat. Ausst. München 1985

Volk, Peter (Hrsg.): Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung. Ausstellungskatalog München Bayerischen Nationalmuseum, München 1985.

Kat. Ausst. München 2008

Baumstark, Reinhold/Büttner, Frank/Dekiert, Marcus/Gottdang, Andrea (Hrsg.): Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens, Ausstellungskatalog München Alte Pinakothek, München 2008.

Kat. Ausst. München 2012

Zeitler, Kurt (Hrsg.): Zeichner in Rom 1550 - 1700, Ausstellungskatalog München Staatliche Graphische Sammlung, Pinakothek der Moderne, München 2012.

Kat. Ausst. Münster 1976

Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hrsg.) Korzus, Bernard (Katalogredaktion): Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1976.

Kat. Ausst. New York 2012

Von Dürer bis de Kooning 100 Meisterzeichnungen. Die Staatliche Graphische Sammlung München zu Gast in New York. Ausstellungskatalog New York Pierpont Morgan Library, München 2012.

Kat. Ausst. Schloß Brake 2008

Borggreve, Heiner/Konecny, Lubomir (Hrsg.): Hans Rottenhammer begehrt - vergessen - neu entdeckt. Ausstellungskatalog Brake Weserrenaissance-Museum Schloß, Brake 2008.

Kat. Ausst. Städel 2003

Henning, Mareike (Bearbeitung): Mit freier Hand. Deutsche Zeichnungen vom Barock bis zur Romantik aus dem Städtischen Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. Städtisches Kunstinstitut Graphische Sammlung, Frankfurt am Main 2003.

Kat. Ausst. Stuttgart 1964

Bushart, Bruno (Hrsg.): Der barocke Himmel. Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler; Ausstellungskatalog Stuttgart Staatsgalerie Graphische Sammlung 1964, Stuttgart 1965.

Kat. Ausst. Stuttgart 2004

Höper, Corinna/Henning, Andreas (Hrsg.): Das Glück Württembergs. Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Stuttgart Staatsgalerie Graphische Sammlung, Stuttgart 2004.

Kat. Ausst. Wien 2004

Schröder, Klaus Albrecht/Widauer, Heinz (Hrsg.): Peter Paul Rubens, Ausstellungskatalog Wien Albertina, Wien 2004.

Kat. Ausst. Aachen, Prag, Wien 2010

Fusenig, Thomas (Hrsg.) unter Mitarbeit von Alice Tatgen, Heinrich Becker: Hans von Aachen (1552 - 1615) Hofkünstler in Europa. Ausstellungskatalog Aachen Suermont - Ludwig Museum/Wien Kunsthistorisches Museum /Cisar`ska konirna, Prager Burg, Berlin München 2010.

Kataloge Sammlungen

Augsburg 1984

Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Deutsche Barockgalerie, Katalog der Gemälde Band 2, Augsburg 1984.

Kat. Slg. Kunstmuseum Düsseldorf 1990

Peters, Hans Albert (Hrsg.): Facetten des Barock. Meisterzeichnungen von Gian Lorenzo Bernini bis Anton Raphael Mengs aus dem Kunstmuseum Düsseldorf/Akademiesammlung, Düsseldorf 1990.

Kat. Slg. Diözesanmuseum Freising 1984

Fahr, Friedrich/Ramisch, Hans/Steiner, Peter B. (Hrsg.): Diözesanmuseum Freising. Bd.2 Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol 12. bis 18. Jahrhundert, Freising 1984.

Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983
 Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher Gesamtkatalog: Visionen des Barock, Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1983.

Kat. Slg. Reuschel 1998
 Reuschel Stiftung München (Hrsg.): Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock München 1995, Aktualisierte Neuauflage 1998, München 1998.

Kat. Slg. Staatliche Graphische Sammlung München 1995
 Falk, Tilman (Hrsg.): Von Cranach bis Beckmann. 70 Jahre „Vereinigung der Freunde“. Die schönsten Erwerbungen, München 1995.

Kat. Slg. Staatliche Graphische Sammlung München 2008
 Semff, Michael/Zeitler, Kurt (Hrsg.): Künstler zeichnen Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München, 3 Bde, München 2008.

Kat. Slg. Städel 1973
 Schilling, Edmund/Schwarzweiler, Kurt (Hrsg.): Katalog der Deutschen Zeichnungen. Alte Meister. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main, München 1973.

Kat. Slg. Stuttgart 1984
 Geissler, Heinrich/Pannewitz, Otto (Redaktion): Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Meisterwerke der Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung 1984, Stuttgart 1984.

Kat. Slg. Stuttgart 2007
 Kaulbach, Hans - Martin (Bearbeitung): Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung. Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock. Bestandskatalog, Stuttgart 2007.¹²⁵⁹

BILDNACHWEIS. ¹²⁶⁰

Alicja Dabrowska KG Foto; ©mag.art. Alicja Dabrowska KG: Folie 61 d.

Amsterdam Rijksmuseum Objectnummer RP-P-1904-1384 open access: Folie 51 b.

Archivo Storico der Akademia di San Luca (Inv. Nr. A 268): Folie 56 a.

Augsburg Städtische Kunstsammlungen. Foto: ©Städtische Kunstsammlungen Augsburg.
 Katalognummern: Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe: Nr. 3 (Inv. N. G. 22180);

Nr. 4 (Inv. Nr. G. 22041).

Folien 44 c (Inv. Nr. G.3870 – 64); 46 b (Inv. Nr. G 4614 – 67); 47 a (Inv. Nr. G.8337); 47 c (Inv. Nr. G.3915 / 1965); 47 d (Inv. Nr. G. 5553 – 84); 52 b (Inv. Nr.G.5413); 56 c (Inv. Nr. G.5174 – 77); 56 f (Inv. Nr.21986); 76 (Inv. Nr. G3645 – 62).

Braunschweig Herzog Anton Ulrich – Museum: Folie 53 c (Inv. Nr. 2-wb-xi-041).

Buxheim Klosterkirche Demonstration: Folie 27.

¹²⁶⁰ Inventarnummern werden nur dann angegeben, wenn sie nicht bereits im Textteil aufgeführt sind. Bei allem Bemühen war es dem Autor nicht möglich, für alle Bilder den Inhaber/in des Urheberrechtes zu ermitteln. Dies werden freundlich gebeten, sich gegebenenfalls mit dem Autor in Verbindung zu setzen.

Coburg Kunstsammlungen der Veste Coburg

Foto © Kunstsammlungen der Veste Coburg

Folien 55 b (Inv. Nr. Z 3212); 55 f (Inv. Nr. Z.6863); 64 b (Inv. Nr. VIII;307;6).

Deutscher Orden: Foto © Deutscher Orden: Folien 70 d; e.

Dresden Kupferstich-Kabinett; Staatliche Kunstsammlung Dresden;

©Kupferstich-Kabinett; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto; Herbert Boswan:

Katalognummern: 33 (Inv. Nr. C 1944 – 35).

Edelstetten

Wikipedia GFreihalter [[CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0)], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edelstetten_St._Johannes_Baptist_und_Johannes_Evangelist_356.JPG

>via Wikimedia Commons: 46 a.

Frankfurt Staedelmuseum

Foto; © Staedelmuseum Frankfurt

Katalognummern: 8 (Inv. Nr. 14414); 29 a recto (Inv. Nr. 14360); 29 b verso: (Inv. Nr.

14360) Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe 49 (Inv. Nr.16212); 50 (Inv.Nr.15125); Folie

49 g (Inv. Nr. 15143 Objektnummer 15143 Z).

Füssen Stadtarchiv. Foto; ©Stadtarchiv Füssen: Folien 43 a; 43 b.

Heidelberg Universitätsbibliothek <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mgvk1925/0047>

Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst: Crowe, Joseph A.: Zu Tizians „Schlacht bei Cadore“ S. 42: Folie 67 b.

Innsbruck Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Grafische Sammlung.

Foto; © Innsbruck; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum:

Folien 52 f (Inv. Nr. UBar/2); 56 d (Inv. Nr. BD/19).

Köln Rheinisches Bildarchiv

Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 117 931: Folie 49 h

Foto; Rheinisches Bildarchiv Köln; RBA 117 348: Folie 54 a.

Foto; Rheinisches Bildarchiv Köln; RBA 117 463: Folie 54 d.

Leipzig Museum der bildenden Künste

Foto; ©Leipzig Museum der bildenden Künste: Folie 53 d (Inv. Nr. NI 4729).

Marburg, München

© Bildarchiv Foto Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte;

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, Farbdiaarchiv

Folien:

3 (FMLAC3303_29, Aufn. Nehrdich, Rolf-Werner, 1941/1943); (FMLAC3303_41, Aufn. Nehrdich, Rolf-Werner, 1941/1943); 10 (Hubert Häusler);

17 a (Bilddatei-Nr. FMLAC8978_25 Foto: Heddenhausen, Elisabeth; Aufn.-Datum: um 1944.11);

17 b (Bilddatei-Nr. FMLAC8978_26 Foto: Heddenhausen, Elisabeth; Aufn.-Datum: um 1944.11);

22 a (FMLAC8863_22, Aufn. Löwenstein, Ursula von, 1943/1944); (FMLAC8864_04 Aufn. Löwenstein, Ursula von, 1943/1944); (FMLAC8864_06, Aufn. Löwenstein, Ursula von, 1943/1944);

30 (FMLAC9129_25 Gesamt, Aufn. Rex-Film, 1943/1945

35 (FMLAC8990_13 Gesamtansicht, Aufn. Nehrdich, Rolf-Werner, 1943.02.

51 e und 64 b (ZI2610_0579, Aufn. Nehrdich, Rolf-Werner, 1943.02.

51 f (FMLAC8990_16 Aufn. Nehrdich, Rolf-Werner, 1943.02.

51 g (ZI2610_0575 Ausschnitt, Aufn. Nehrdich, Rolf-Werner, 1943.02

Marburg

42 c (Bilddatei Kat. Nr. FMBC24255_01 Gloc; Jan; Aufn.-Datum; 1997) Bildarchiv Foto Marburg.

München Staatliche Graphische Sammlung München.

Foto ©Staatliche Graphische Sammlung München.

Katalognummern: 1; 4; 5; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 14; 15; 16; 17; 19; 20; ;21; 22; 24; 25; 26; 27; 28; 30; 31; 32; 35; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44; 45; 46; 48.

Folien: 19 a (Inv. Nr. 236 Z); 38 (Inv. Nr. 14771 Z); 45 a (Inv. Nr. 109835 D); 45 b (Inv. Nr. nicht bekannt); 47 b (Inv. Nr. 41608); 48 a (Inv. Nr. 239 Z); 48 b (Inv. Nr. 41898 Z); 48 c (Inv. Nr. 41641 Z); 48 d (Inv. Nr. 8053 Z); 48 e (Inv. Nr. 7021 Z); 48 f (Inv. Nr. 30167 Z); 49 a (Inv. Nr. 1968 (13 Z); 49 c (Inv. Nr. 30139); d (30140 Z); 49 e (Inv. Nr. 8397 Z); 49 g (Inv. Nr. 30166 Z); 50 a (Inv. Nr. 9564 Z); 50 b (Inv. Nr. 30174 Z); 50 c (Inv. Nr. 1931 - 207 Z; 30229); 50 e (Inv. Nr. 30173 Z); 52 a (Inv. Nr. 30134); 52 c (Inv. Nr. 34123); 52 d (Inv. Nr. 34123); 52 d (Inv. Nr. 40800 Z); 53 b (Inv. Nr. 9226); 53 f (Inv. Nr. 21201); 53 g (Inv. Nr. 14340 und Inv. Nr. 14368 Z); 54 c (Inv. Nr. 347); 54 e (Inv. Nr. 14344 Z, alt 7971); 55 a (Inv. Nr. 2003 81 Z); 55 c (Inv. Nr. 30096 Z); 55 d (Inv. Nr. 30106 Z); 56 b (Inv. Nr. 8048 (190); 56 g (Inv. Nr. 40984; 56 h (Inv. Nr. SGS 000 11329 8048 Z recto); 65 (Inv. Nr. 6433 (alt 7243); 74 a (Inv. Nr. 34188 (7955); 79 (Inv. Nr. 1955 100 Z);

München Bayerisches Nationalmuseum: Folie 72 (BNM Inv. Nr. 65 / 54).

München Bayerische Schlösser – und Seenverwaltung: Folie 54 h.

München Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde: Druckgraphik Nr. 5

Nürnberg Germanisches Nationalmuseum Graphische Sammlung: Folien 49 f (Inv. Nr. Hz4856); 49 f (Inv. Nr. Hz4856) Foto; Monika Runge.

Oxford Ashmolean Museum; ©Ashmolean Museum: Folie 51 c (Inv. Nr. A1015a).

Praefcke Andreas; Foto Andreas Praefcke Gemeinfrei: Folien 15 a; b; 23.

Prag National Gallerie: Folie 37.

Schussenried Stadtpfarrkirche St. Magnus und Maria Hauptaltar Krönung Mariens 1717; Wikiwand; ©License; Unknown: Folie 55 a.

Stuttgart; Staatsgalerie Graphische Sammlung

Foto; ©Staatsgalerie Stuttgart.

Folien 20 a (Inv. - C 1952/432; a - b.); 20 b (Inv. - C 1952/433; Inv. - C 5587); 44 a (Inv. Nr. C 2001/4662); 44 b (Inv. Nr. C 3930); 44 c (Inv. Nr. C 1986/3474); 48 g (Inv. Nr. C 1927/77); 53 a (Inv. Nr. C 292); 53 e (Inv. Nr. C 265); 57 a (Inv. Nr. 1995/4459 (KK); 57 b (Inv. Nr. C 1928 / 56).

Siegen; Siegerlandmuseum (Inv. Nr. RS 414/R 301) museum-digital:westfalen

Herkunft/Rechte: Verein der Freunde und Förderer des Siegerlandmuseums e.V. [CC BY-NC-SA]; Folie 67 a.

Venedig St. Maria Salute 1672/73.

Concina; Ennio; Kirchen in Venedig. München 1996 S. 343.

DILPS Bilddatenbank UdK; Universität der Künste Berlin: Folie 39 c.

Verfasser: Folien 5a; b; 8 b; 12; 15 b; 18; 19 b; 24r; 26 b; 39 a; 40; 42 a; 58 a; 61 a.

Weilheim Stadtmuseum; Foto; ©Stadtmuseum Weilheim:
Folien 16 (Inv. Nr. G 323); 21 (Inv. Nr. G 315 und G 322).

Wien. Albertina. Foto: (© Albertina; Wien):
Folien 51 a (Inv. Nr.1765); 52 e (Inv. Nr. 24247; 4378); 54 d (Inv. Nr. 3930); 54 f (Inv. Nr.3918); 54 g (Inv. Nr. 3918); 64 a (Inv Nr.38459); 65 (Inv. Nr. 4378); 70 b (Inv. Nr. 3300).

Wien Kunsthistorisches Museum Wien; Gemäldegalerie: Folie 60 d (Inv. Nr. 6915).

Reproduktion aus: Asam 1986 Tafel 15: Folie 39 b.

Reproduktion aus: Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland; München 2000.
Kunstgeschichte; Bauer; Hermann; Mülbe; Wolf-Christian von der (Fotograf): Folie 7 a.

Reproduktion aus: DaCosta Kaufmann 1989 Kat. Nr.12: Folie 56 e.

Reproduktion aus: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland.
Foto; Christian von der Mülbe.
Folien: 2 a; 2 b; 6 a; 6 b; 7 a; 9 a; b; 10 b;14 a; 15 e; 26 a; 29 a; 29 b; 33 a; 33 b; 34 a; 34 b;
36 a; 36 b; 42 b; 49 b; 60 d; 62 c; 64 c; 71a; 73.

Reproduktion aus: Drost 1926 Farbtafel XVI: Folie 54 b.

Reproduktion aus: Hartmann 2015 Tafel 52 (WVZ – Nr. F 24 – 1): Folie 67 c.

Reproduktion aus: Koller 1993 S. 114 Abb. 3: Folie 25 b.

Reproduktion aus: Lampl 1980 S. 99 -108: Folie 31.

Reproduktion aus: München Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. Die Wies 1992:
Folien 22 b - d

Reproduktion aus: Kat. München 2012 S. 88 Kat. Nr. 31.20: Folie 63.

Reproduktion aus: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Ausstellungskatalog
Essen. Freren 1988. Kat. Nr. 89 Tafel 12: Folie 70 c.

Reproduktion aus: Strasser 1999 Kat. Nr. 74 (München Privatbesitz): Folie 53 a

Reproduktion aus: Thon 1977 Abb. 20, 21: Folie 4; Abb.39: Folie 30; Abb. 95: Folie 61 b.

Reproduktion aus: Wagner – Langenstein 1986 S. 52: Folie 50 f.

Reproduktion aus: Woeckel 1975 Kat. Nr. 21: Folie 80.

Die Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns (1680 - 1758).

Ein Beitrag zur Münchener Künstlerzeichnung des 18. Jahrhunderts.

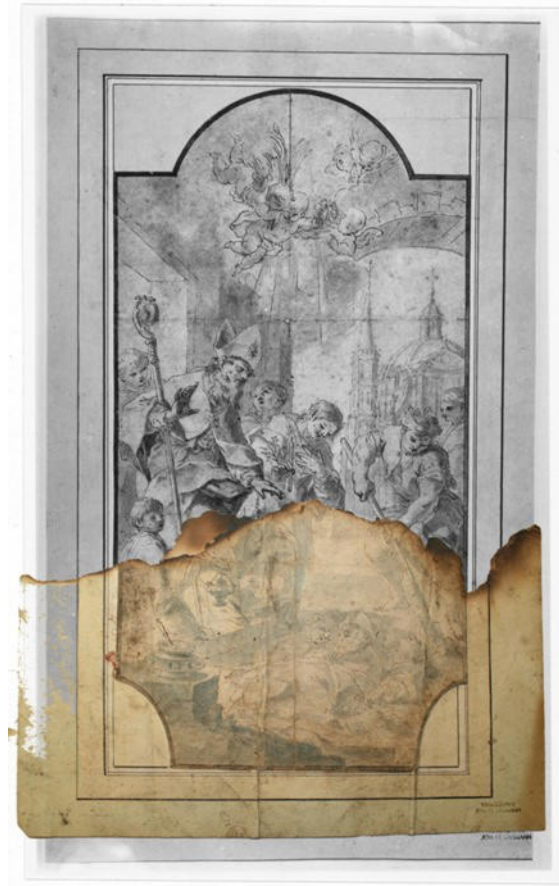
Band 2 BILDTEIL

1. Katalog der Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns.

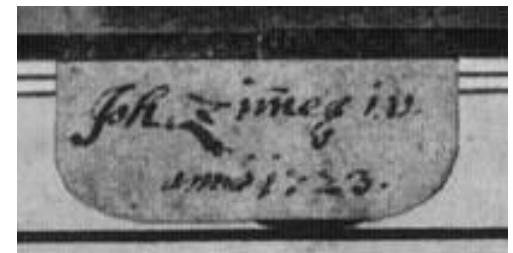


Deckenfresko im Langhaus der Pfarrkuratiekirche in Oberndorf/Ebersberg
Kirchenpatron St. Georg als Nothelfer (1720)

Kat. Nr. 1: Kirchenpatron St. Georg als Nothelfer (*)



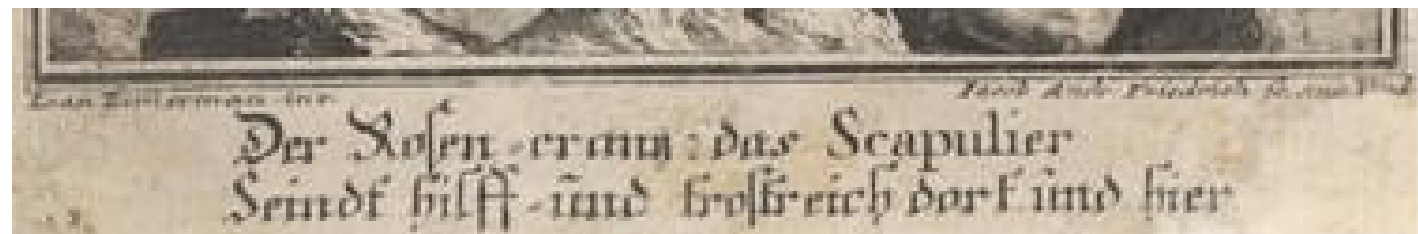
Heutiger Zustand



Kat. Nr. 2: Der hl. Burkardus vor den Leichen der drei Frankenaposteln Kilian, Kolonat, Totnan.



Jakob Andreas Friedrich
1683 Nürnberg - 1751 Augsburg



Kat. Nr. 3: Die Rosenkranzspende der Madonna (1724)



Kat. Nr. 4: Kaiser Ludwig der Bayer empfängt das Gnadenbild von Ettal

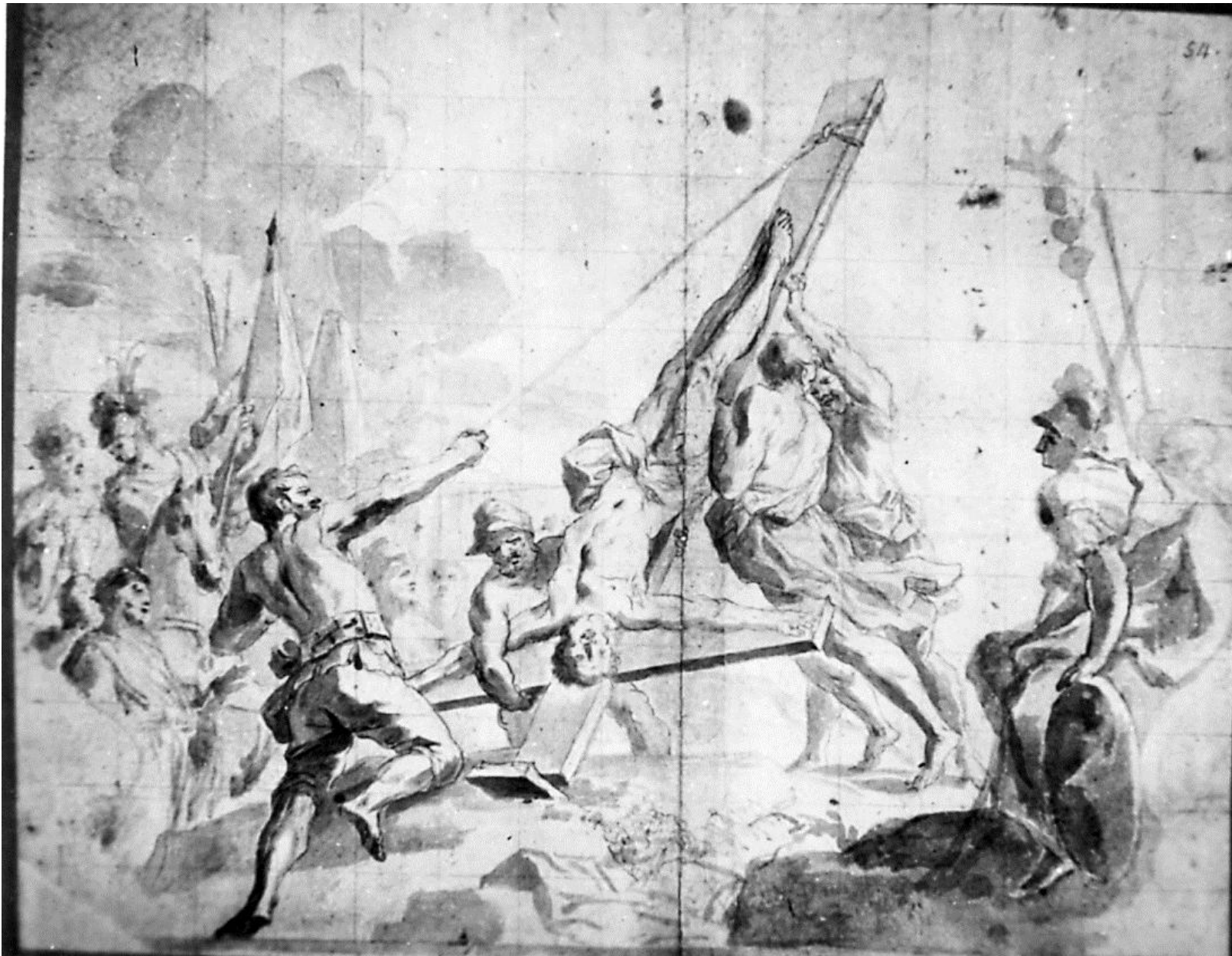


Kat. Nr. 5: Übertragung des Ettaler Gnadenbildes durch Kaiser Ludwig den Bayern

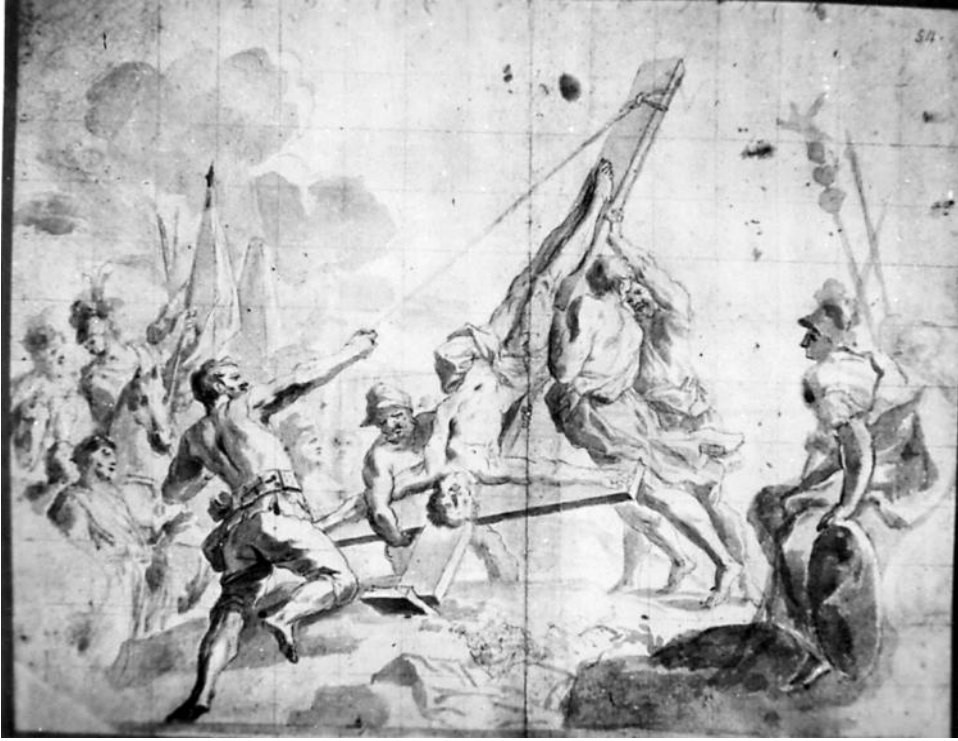


Mystische Kommunion der hl. Katharina von Siena.
Sießen: Dominikanerinnenklosterkirche St. Markus. (1728)

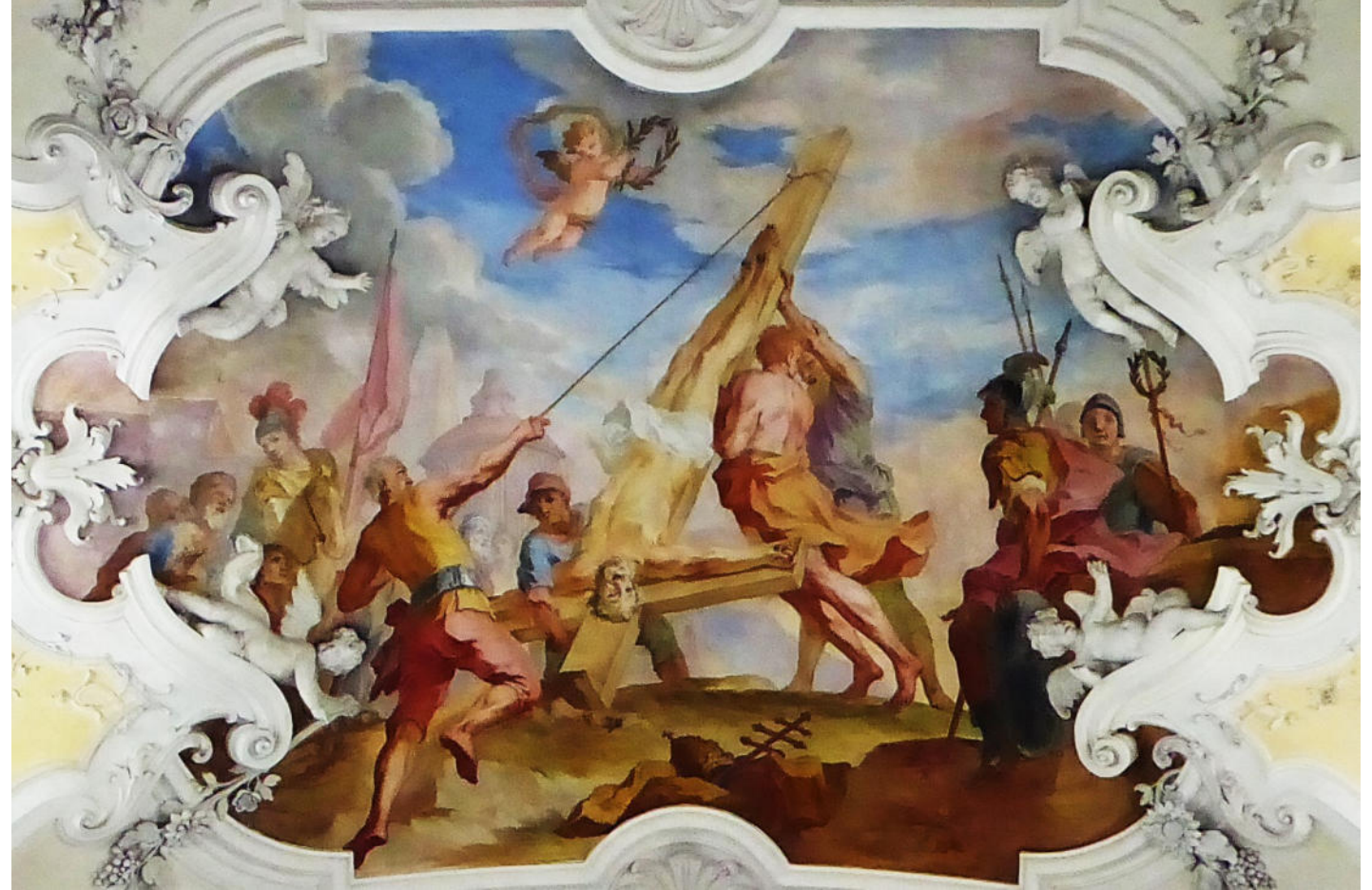
Kat. Nr. 6: Mystische Kommunion der Heiligen Katharina von Siena (*)



Kat. Nr. 7: Aufrichtung des Kreuzes Petri (*)



Kat. Nr. 7: Aufrichtung des Kreuzes Petri (*)



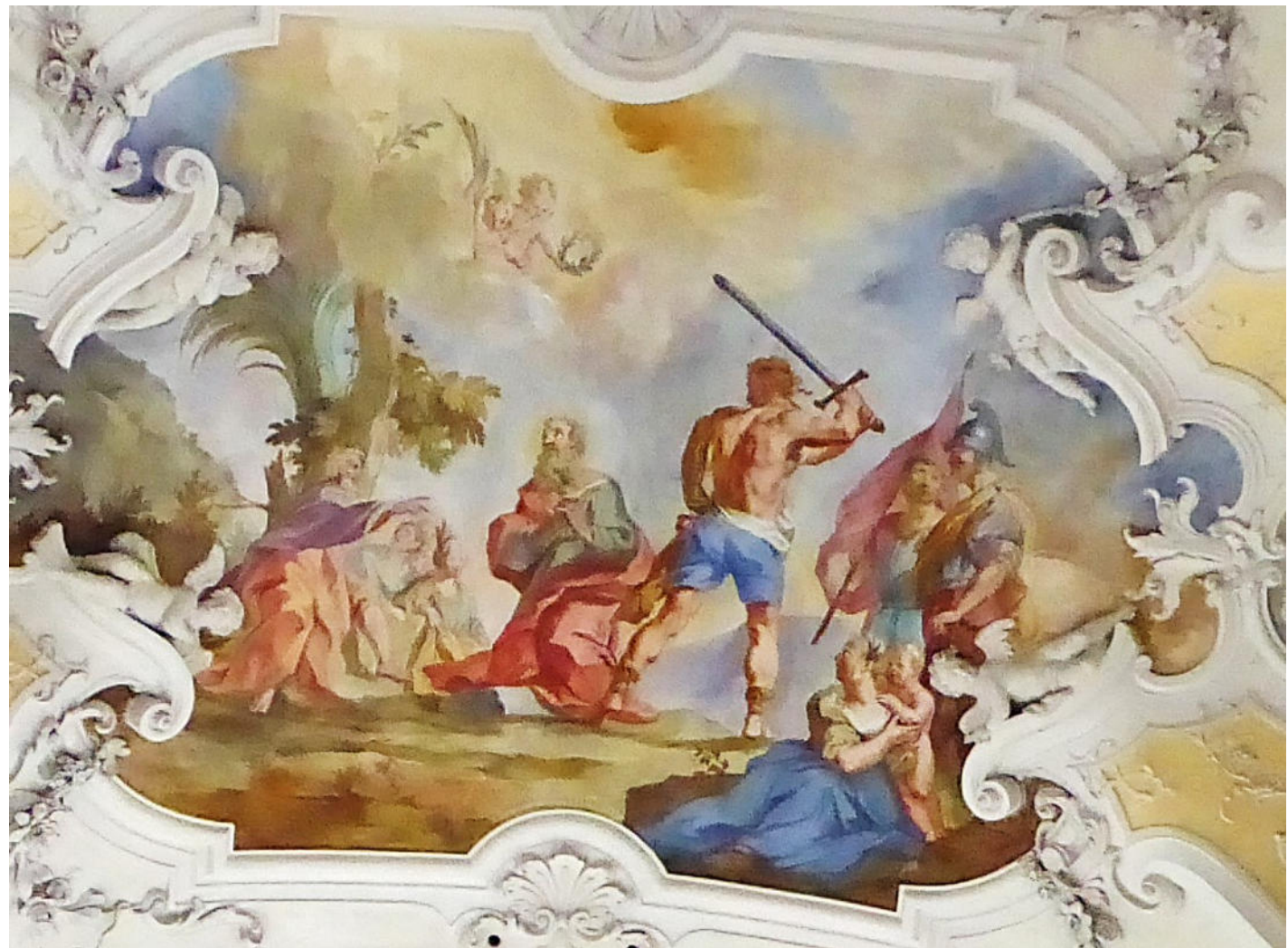
Aufrichtung des Kreuzes Petri. Fresko im Chor der ehem.
Augustiner - Chorherren - Stiftskirche, heute Pfarrkirche in Weyarn
(1729)



Kat. Nr. 8: Enthauptung des Hl. Paulus.



Kat. Nr. 8: Enthauptung des Hl. Paulus



Enthauptung des Hl. Paulus. Fresko im Chor der ehem. Augustiner - Chorherren - Stiftskirche, heute Pfarrkirche in Weyarn. (1729)



Kat. Nr. 9: Himmelfahrt Christi (*)



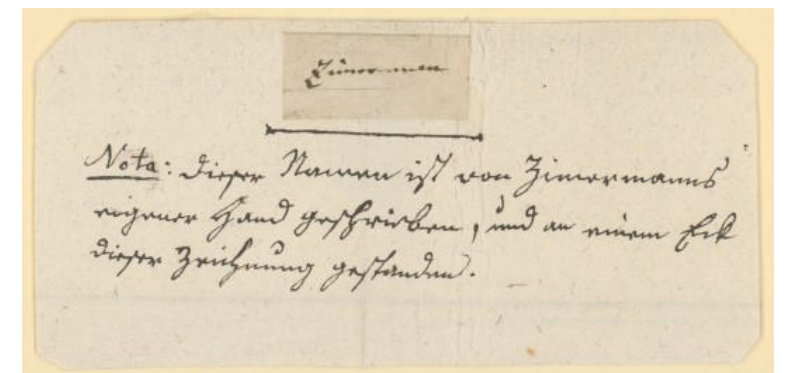
Himmelfahrt Christi. Deckenfresko im Langhaus
des Neumünster in Würzburg. (1732)



Kat. Nr. 10: Krönung Mariens durch Christus und Gott Vater.



Kuppelfresko der Zisterzienserinnen – Abteikirche
Mariä Himmelfahrt in Landshut - Seligenthal Ausschnitt(1733/34)





Kat. Nr. 11: Hl. Jakobus als „Maurentöter“ (*)



Kat. Nr. 12: Marien Tod



Kat. Nr. 12: Marien Tod



Marien Tod. Fresko in der Katharienenkapelle der eheml. Augustinerchorherren - Klosterkirche, Dietramszell. (Baubeginn 1729, Weihe 1748)

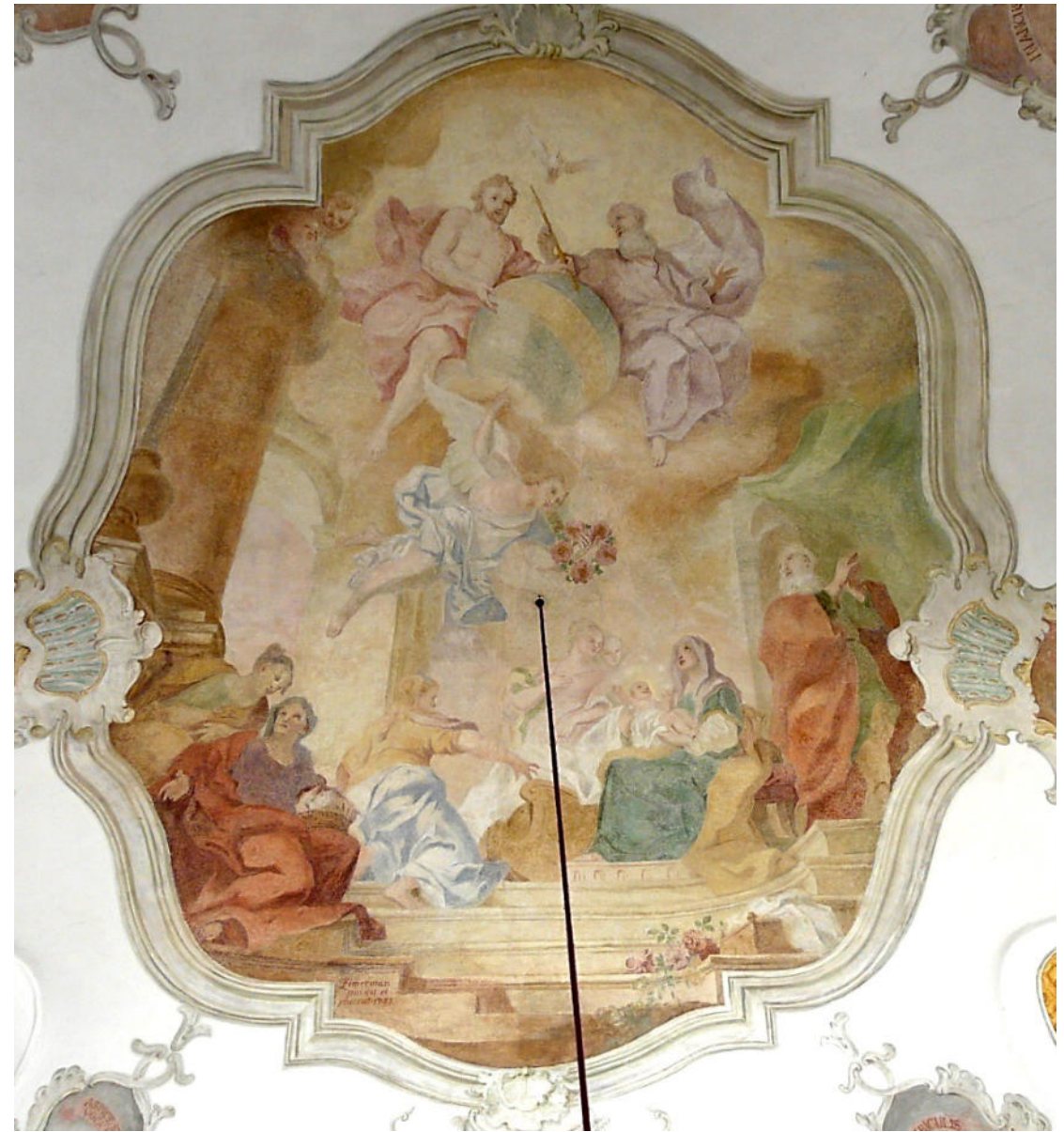


Joh. Zinnig del.
ad 1740

Kat. Nr. 13: Geburt Mariens verehrt von Engeln.



Kat. Nr. 13: Geburt Mariens verehrt von Engeln.



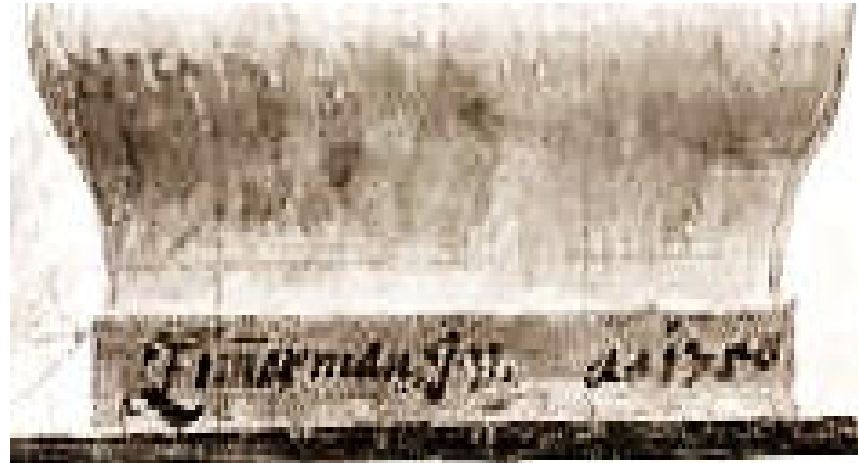
Geburt Mariens verehrt von Engeln
Emmering Pfarrkirche St. Pankratius (1745)



Kat. Nr. 14: Steinwunder des hl. Liborius.



St. Liborius als Fürbitter vor Maria, München St. Peter Altarblatt zweite Kapelle des nördlichen Seitenschiffes. (1748)



Kat. Nr. 15: Krönung Mariens durch die Trinität.

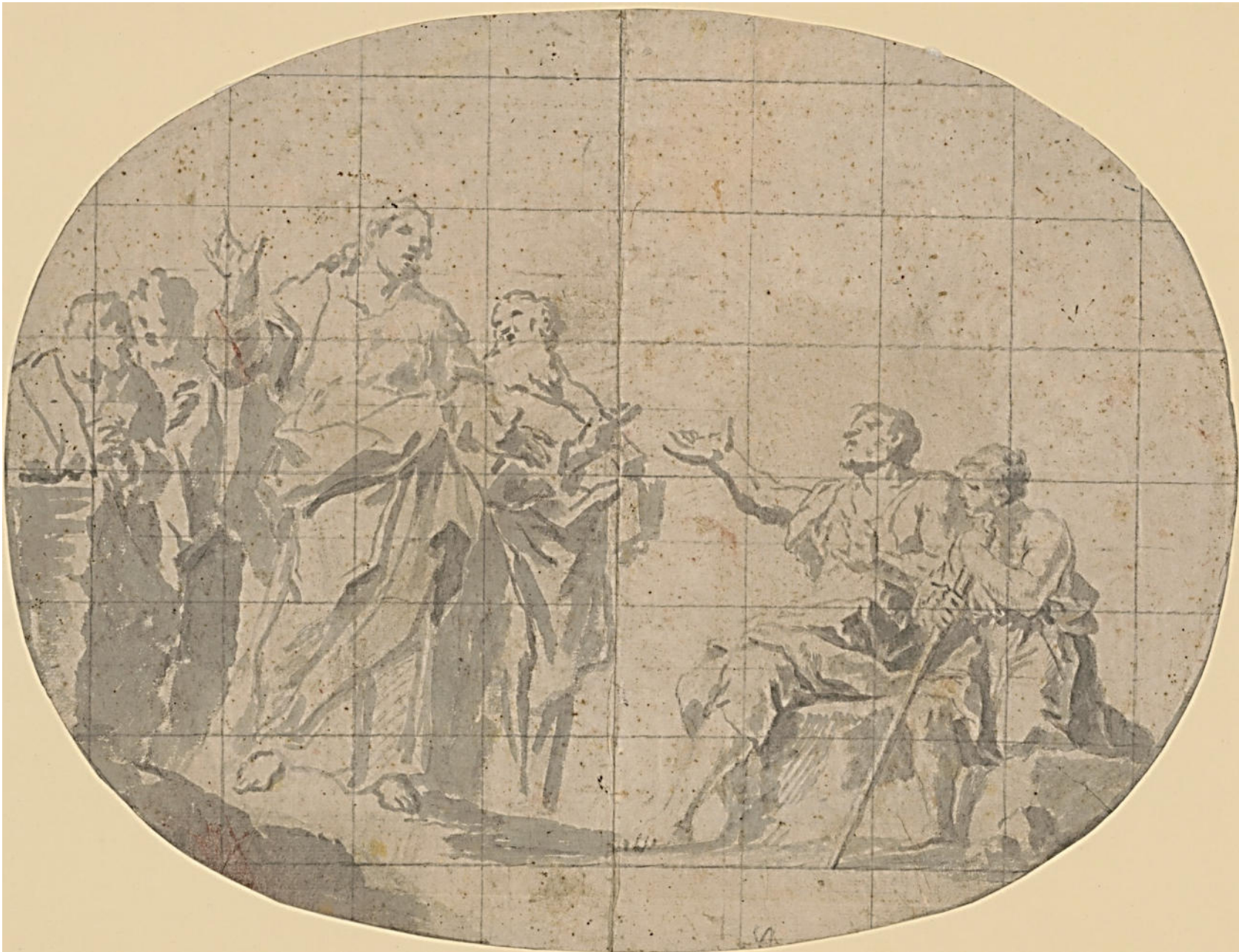


Krönung Mariens durch die Trinität.
Altarblatt des Marienaltars in der Dominikanerkirche
St. Blasius in Landshut. (1750)

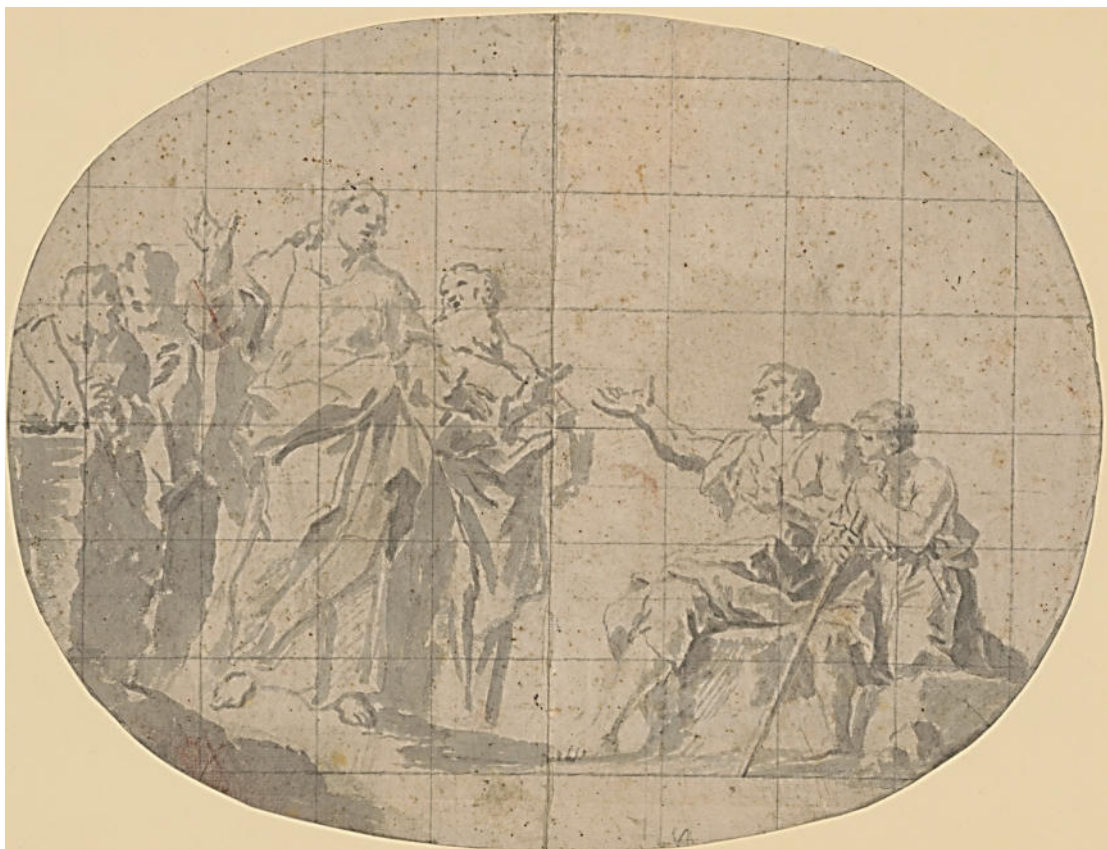


Bittflehende vor dem Gnadenbild von Maria Brännlein.
Wemding Wallfahrtskirche Maria Brännlein
zum Trost Chorfresko. (1752/54)

Kat. Nr. 16: Erscheinung des Kreuzes,
von Pilgern und Kranken verehrt (*)



Kat. Nr. 17: Christus heilt einen Blinden und/oder Lahmen



Kat. Nr. 17: Christus heilt einen Blinden und/oder Lahmen



Christus heilt einen Blinden und/oder Lahmen
Wieskirche Fresko im Chorumgang. (1747/48)



Kat. Nr. 18 Verleumdung Petrus



Kat. Nr. 18 Verleumdung Petrus



Verleumdung Petrus. Wieskirche
Fresko im Umgangsgewölbe des Hauptraumes
(1754)



Kat. Nr. 19: Wandel auf dem See.



Kat. Nr. 20: Du bist Christus



Kat. Nr. 21: Du bist Petrus (Petrus der Fels)



Kat. Nr. 22: Schlüsselgewalt Petri.



Kat. Nr. 23: Verklärung Christi auf dem Berge Tabor mit Mose, Elias und 3 Jüngern



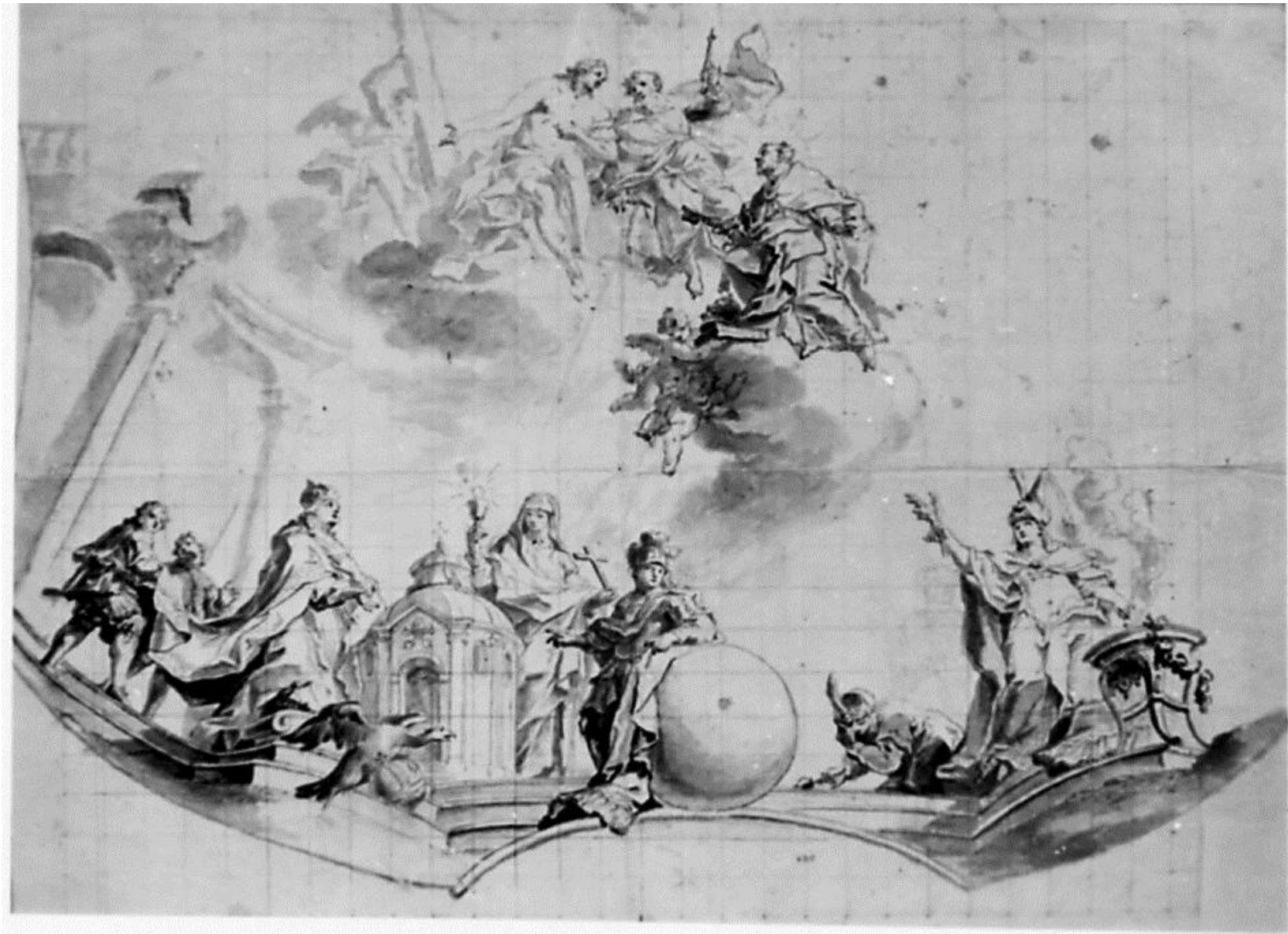
Kat. Nr. 24: Verleugnung Petri



Kat. Nr. 25: Jesus erscheint den Jüngern



Kat. Nr. 26: Befreiung Petri aus dem Kerker



Kat. Nr. 27: Petrus als Patron der Stadt und des Erdkreises (*)



Kat. Nr. 28: Petrus heilt Kranke.



Kat. Nr. 29 a recto: Hl. Gerlach von Valkenburg



Hl. Gerlach von Valkenburg
Klosterkirche Schäftlarn Fresko (1754/56)



Kat. Nr. 30: Astronomia und Urania



Astronomia und Urania.
Kartuschenfeld in der Gesimszone im Steinernen Saal
des Schlosses Nymphenburg Fresko. (1755/57)



Schlacht Konstantins des Großen an der Milvischen Brücke.
Berbling Deckenfresko Langhaus der Pfarrkirche Hl. Kreuz. (1756)



Kat. Nr. 31: Schlacht Konstantins des Großen
an der Milvischen Brücke



Kat. Nr. 32: Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort.



Kat. Nr. 32: Gründung von Prémontré am durch eine Kreuzvision bestimmten Ort.
(Ausschnitt)



Kat. Nr. 33: Ansicht von Kloster Andechs mit dem heiligen Rasso. (1755)



Kat. Nr. 34: Der hl. Bischof Nikolaus mit den drei Parzen und Schiffen im Hintergrund (*)



Kat. Nr. 35: Jesus und der Hauptmann von Kapernaum und Heilung einer Besessenen



Kat. Nr. 36: Reinheitsbeweis der hl. Kunigunde



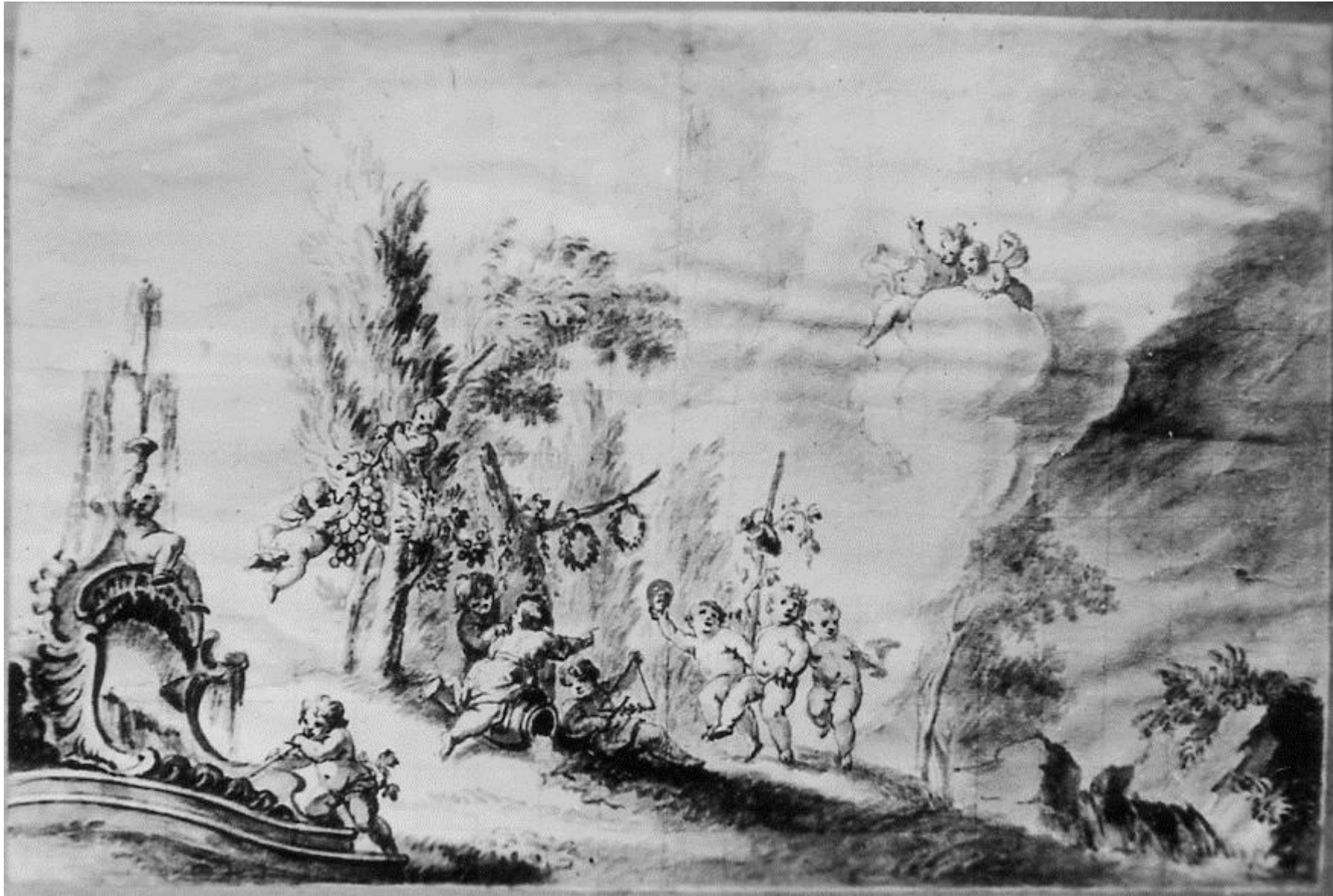
Kat. Nr. 37: Kreuztragung Christi (*)



Kat. Nr. 38: Gründung eines Klosters



Kat. Nr. 39: Thalia und Terpsichore (*)



Kat. Nr. 40: Spielende Putten und Amoretten in einer Landschaft mit Springbrunnen (*)



Kat. Nr. 41 Golgatha mit drei Kreuzen, Maria, Johannes und Maria und Maria von Magdala. (*).



Kat. Nr. 42: Mönch in angedeutetem Kirchengestühl, über ihm Wolke mit Engelköpfen



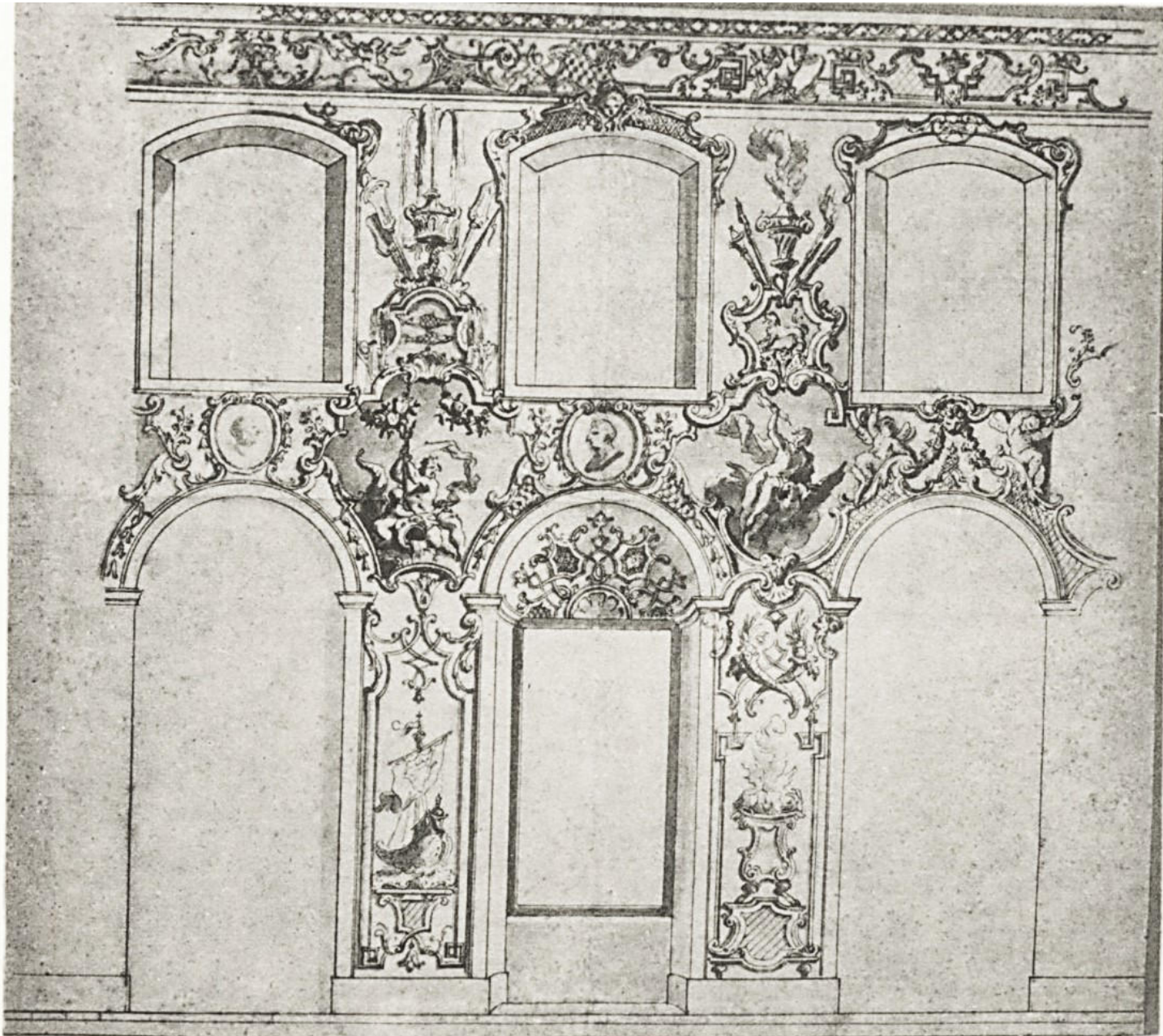
Kat. Nr. 43: Orientalische Szene (Asien)



Personifikation Asiens. Steinhausen Wallfahrtskirche St. Peter und Paul .(Ausschnitt 1730/31)



Kat. Nr. 43: Orientalische Szene (Asien)



Kat. Nr. 44: Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin (*)



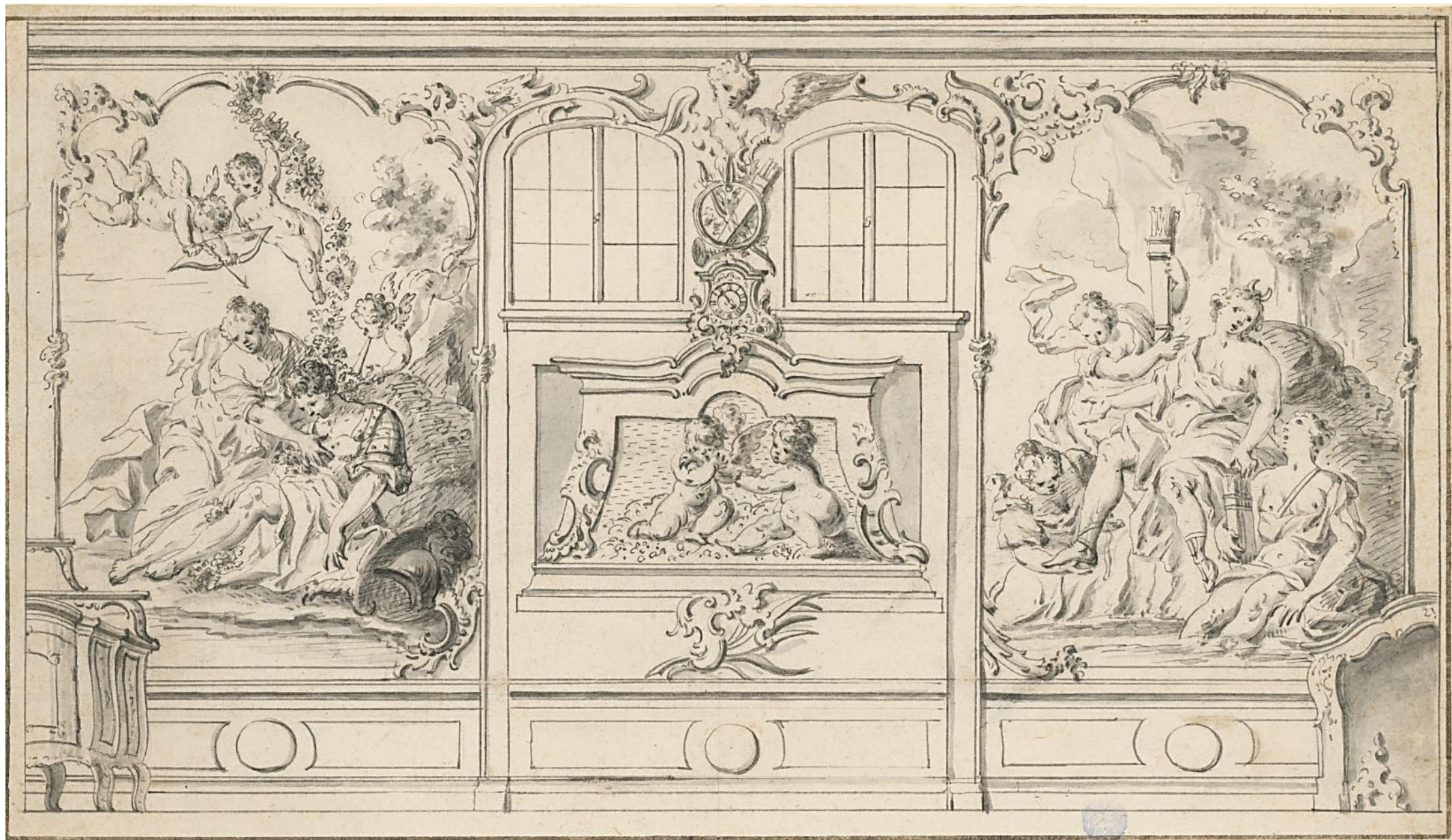
Kat. Nr. 45: Entwurf für eine Wanddekoration oder Vorzeichnung für einen Ornamentstich



DI 53



Kat. Nr. 47: Aufriß der Südseite des Chores der Wallfahrtskirche Wies.



Kat. Nr.48: Entwurf einer Wanddekoration.(zweite Hälfte der 1750iger Jahre)



Kat. Nr. 49: Altarentwurf mit zweigeschossiger Apsis



Kat. Nr. 50: Altarentwurf.(Hochaltar in Andechs).

2. Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe.

Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe Nr. 1



Kat. Nr. 29 b verso: Studien zu zwei Halbfiguren von Heiligen mit Kreuzen.

Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe Nr. 2



Entwurf für das Hochaltarblatt der ehemaligen Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut (vor 1752)



Kat. Nr. 15: Krönung Mariens durch die Trinität

Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe Nr. 3



Christus nimmt Abschied von seiner Mutter



Maria Magdalena (recto).

Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe Nr. 4



Johann Baptist Understainer: Der heilige Benno als Stadtpatron Münchens.



Zu Zweifelhafte und abgelehnte Entwürfe Nr. 4: Der heilige Benno als Stadtpatron Münchens Thesenblatt (um 1710)

3. Druckgraphik nach Vorlagen Johann Baptist Zimmermanns.

Druckgraphik nach Vorlagen Johann Baptist Zimmermanns



Druckgraphik Nr. 1: Radierung nach **Kat. Nr. 21**



Druckgraphik Nr. 2: Radierung nach **Kat. Nr. 26**



Druckgraphik Nr. 3 nach **Kat. Nr. 3**

Druckgraphik nach Vorlagen Johann Baptist Zimmermanns



Druckgraphik Nr.4: Thesenblatt Andechs



Druckgraphik Nr.5: Wessobrunn Andachtsbild

4. Folien zu Textteil und Katalog.

Job. Zimmerling
ad 1740



Johann Zimmermann
M.D. d. Reichs
D. 22. 4. Junig. 400 fl.
D. 12. 8. selbend. 100 fl.
D. 2. 4. Selbend. 300 fl.
D. 13. 4. Selbend. 100 fl.
D. 21. 4. Zimmermann
Sabir. 360 fl.
D. 21. 4. Zimmermann

Nota: Dieser Name ist von Zimmermanns
eigener Hand geschrieben, und an einem
dieser Zeichnung gestanden.





Johann Baptist Zimmermann (?): Enthauptung Johannes des Täufer.
Isen Taufkapelle (1701)

Folie 2 a



Johann Andreas Wolff: Empfang und Krönung Mariens.
Maria Thalkirchen. (1696)

Folie 2 b



Johann Baptist Zimmermann: Der Heilige Bruno wird nach Rom berufen. Buxheim, Klosterkirche Maria Saal. Kartäuserzyklus. (1711/1713)



Johann Baptist Zimmermann: Christus erscheint einem Kartäusermönch. Buxheim, Klosterkirche Maria Saal. Kartäuserzyklus(1711/1713)



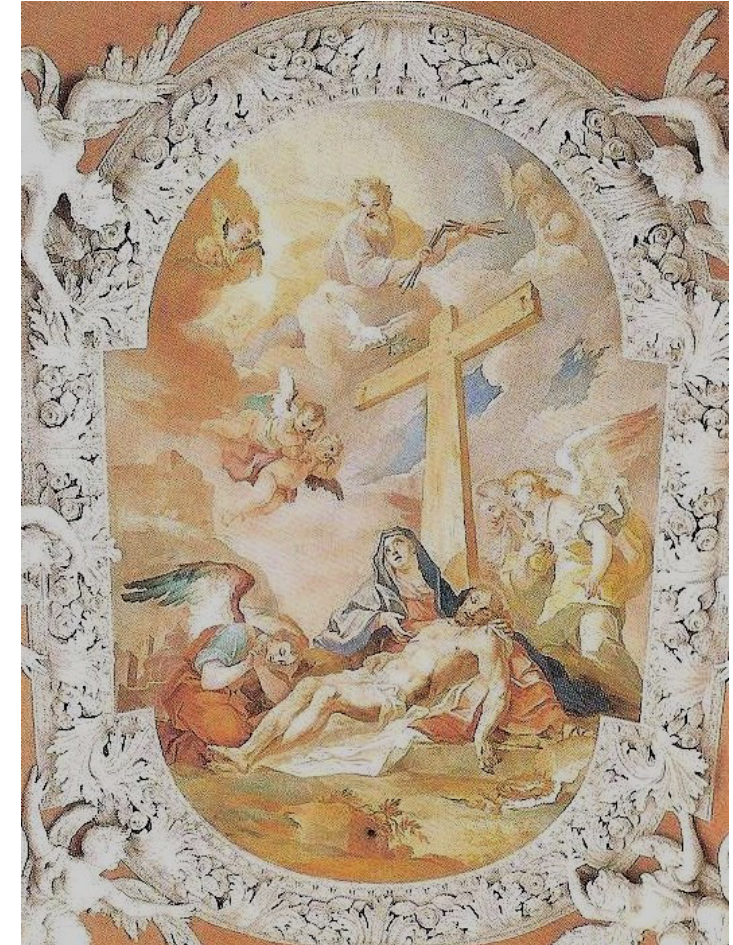
Johann Baptist Zimmermann: Weg nach Emmaus
Stuckrelief, Benediktinerabtei Ottobeuren
St. Alexander und Theodor Refektorium (um 1715)



Johann Baptist Zimmermann: Emmausmahl
Stuckrelief, Benediktinerabtei Ottobeuren
St. Alexander und Theodor Refektorium (um 1715)



Johann Baptist Zimmermann: Stuckrelief Pietà
Buxheim Klosterkirche Maria Saal. (ab 1710/13)



Johann Baptist Zimmermann: Pietà.
Vilgertshofen Wallfahrtskirche Fresko (1721)



Johann Baptist Zimmermann: Augustinus in Verehrung der Dreifaltigkeit. Beyharting Pfarrkirche Hauptfresko. (1730).

Folie 6 a



(Folie 6 b)

Cosmas Damian Asam: Venus läßt bei Vulkan die Waffen des Aeneas schmieden. Schloß Schleißheim Treppenhaus Deckenfresko. (1721)

Folie 6 b



Jacopo Amigoni: Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus. Schlosses Schleißheim (1721/22)

Folie 7 a



Jacopo Amigoni: Himmelfahrt Christi, Kloster Ottobeuren Benediktskapelle Nordflügel. (1725)

Folie 7 b



Baummodell der eheml. Stiftskirche in Baumburg

Folie 8 a



Johann Baptist Zimmermann: Abendmalfresko Maria Medingen
Dominikanerinnenklosterkirche Sakristei. (1718)

Folie 8 b



Johann Baptist Zimmermann: Künste und Wissenschaft.
Benediktbeuern Bibliothek. (1724)

Folie 9 a



Folie 9 b



Johann Baptist Zimmermann: Aufnahme Landfrids in den Benediktinerorden.
Kloster Benediktbeuern, ehemaliger Kurfürstensaal Hauskapelle. (1724)



Johann Baptist Zimmermann: Steinhausen, Wallfahrtskirche St. Peter und Paul.
Zentrales Deckenfresko. (1730/31)



Johann Baptist Zimmermann: Nymphenburg
Amalienburg Supraporte (1734 - 1737)



Kat. - Nr. 48: Entwurf einer Wanddekoration (Ausschnitt)



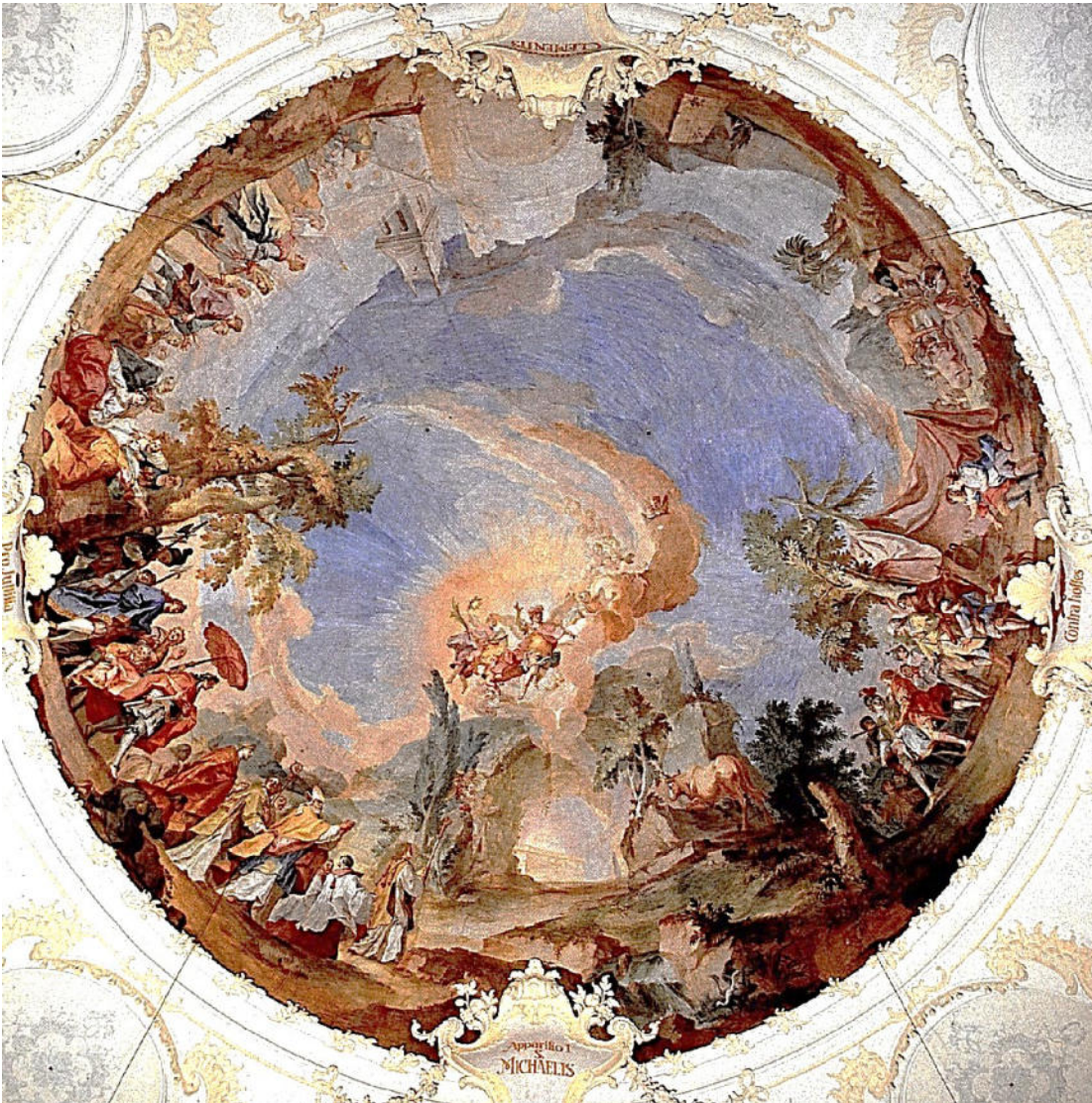
Johann Baptist Zimmermann: Parusie Wiederkunft Christi.
Wieskirche Zentrales Deckenfresko. (1753/54)

Folie 13 a



Johann Baptist Zimmermann: ehem. Prämonstratenser Stiftskirche (heute
Pfarrkirche) Freising Neustift. Zentrales Langhausfresko (1756)

Folie 13 b



Johann Baptist Zimmermann: Das Wunder am Monte Gagano
Berg am Laim. Pfarrkirche St. Michael (1743)

Folie 14 a



Johann Baptist Zimmermann: Schloss Nymphenburg
Steinerner Saal, Zentrales Deckenfresko. (1755)

Folie 14 b



Johann Baptist Zimmermann: Predigt Johannes des Täufers
Buxheim Klosterkirche Maria Saal (1711/12)

Folie 15 a

Hans von Aachen: Hl. Sebastian
München Michaelskirche



Veronese: Johannes der Täufer,
Villa Borghese. (1562)



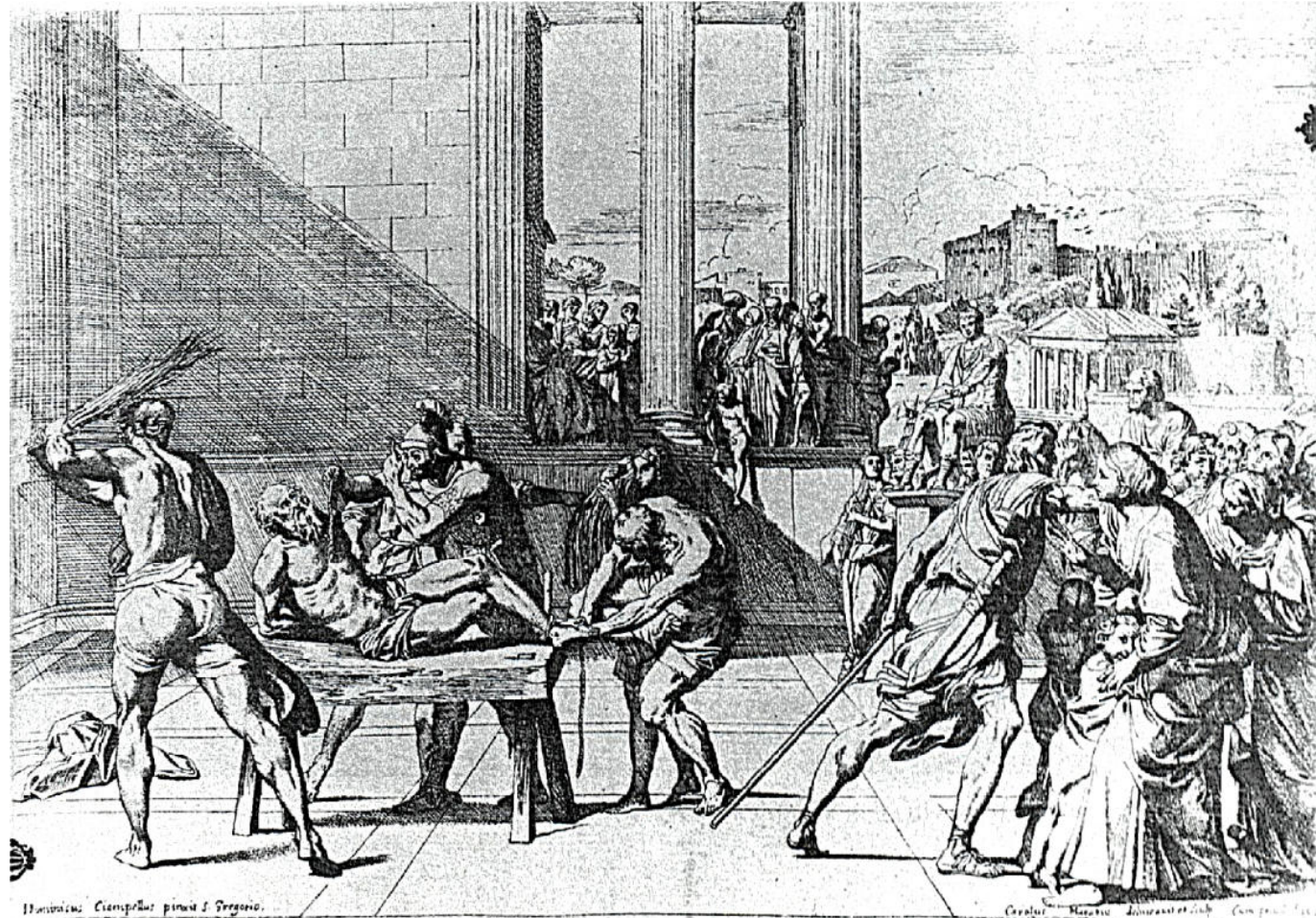
Johann Baptist Zimmermann: Martyrium des hl. Sebastian.
Buxheim, Klosterkirche Maria Saal Lettnergewölbe. (1711/12)

Folie 15 b



Kat. - Nr. 8: Enthauptung des Hl. Paulus

Folie 15 c



Dominichino: Fresko im Oratorio S. Andrea in San Gregorio Magno, Rom. Carlo Maratta: Kupferstich des Freskos.

Folie 15 d



Johann Baptist Zimmermann (Zuschreibung) und Mitarbeiter:
Enthauptung des Heiligen Georg. Oberndorf. (1720)

Folie 15 e



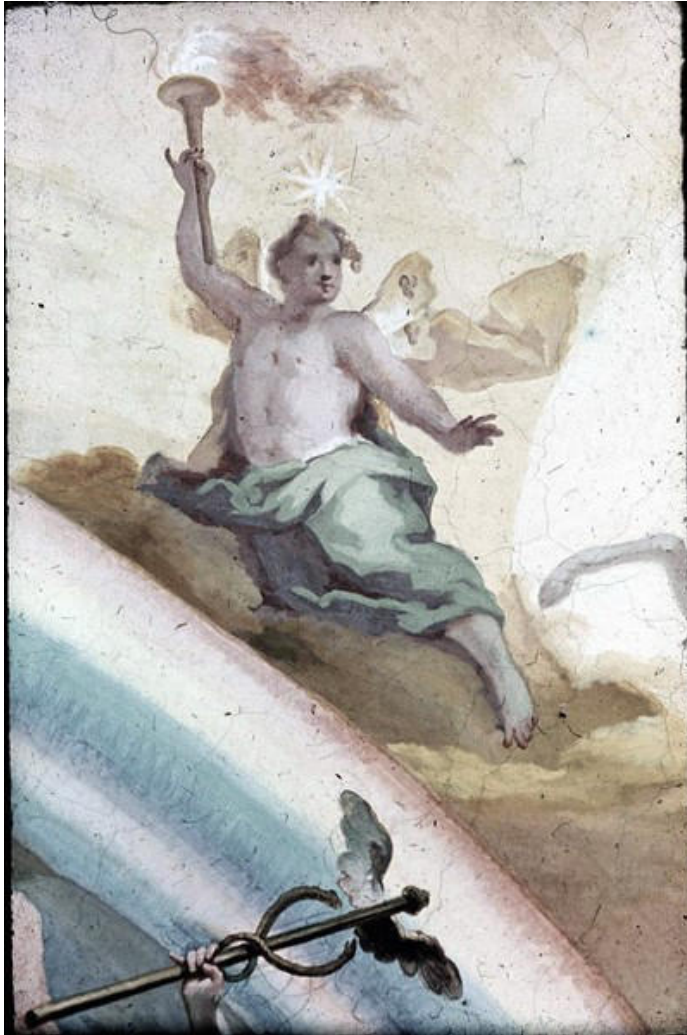
Johann Baptist Zimmermann: Enthauptung des Hl. Sixtus, Schliersee
Pfarrkirche St. Sixtus (1714)

Folie 15 f



Kat. Nr. 31: Schlacht Konstantins des Großen an der Milvischen Brücke

Matthäus Günther: Kreuzigung



Johann Baptist Zimmermann: Sonnenwagen des Apoll und olympische Götter, München, Schloss Nymphenburg, Steinerner Saal (Ausschnitt 1755/57)

Folie 17 a



Johann Baptist Zimmermann: Sonnenwagen des Apoll und olympische Götter, München Schloss Nymphenburg. (Ausschnitt)

Folie 17 b



Kat. Nr. 28: Petrus heilt Kranke.



Johann Baptist Zimmermann: Petrus heilt Kranke.
München St. Peter Mariahilfkapelle. (1753/54)



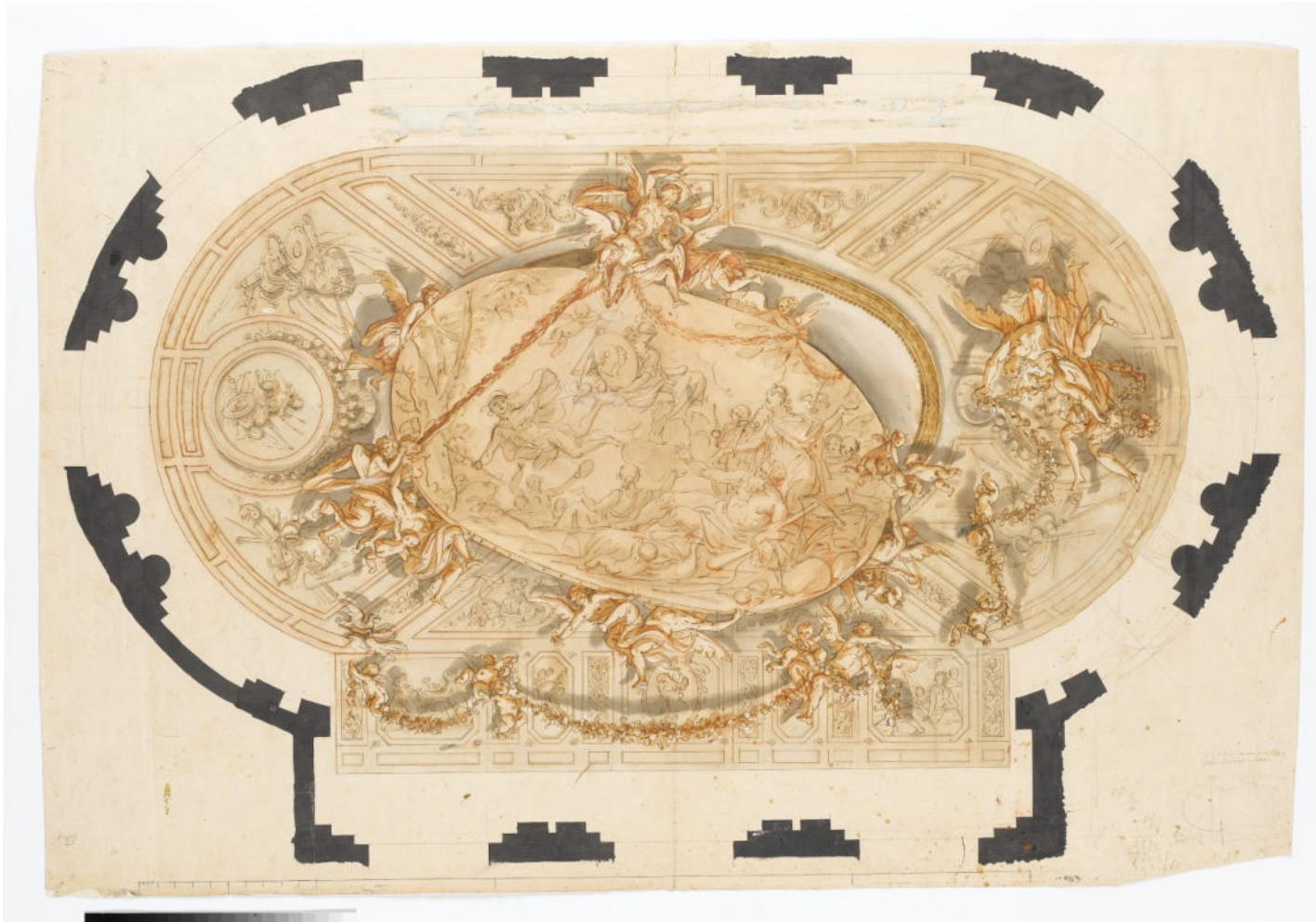
Hans Degler: Die Himmelfahrt Mariens,
Gottvater und Heilig – Geist – Taube.

Folie 19 a



Johann Baptist Zimmermann: Der heilige Rasso kämpft gegen die Ungarn,
Deckenbild. Andechs, Benediktiner - Klosterkirche (1751/1754)

Folie 19 b



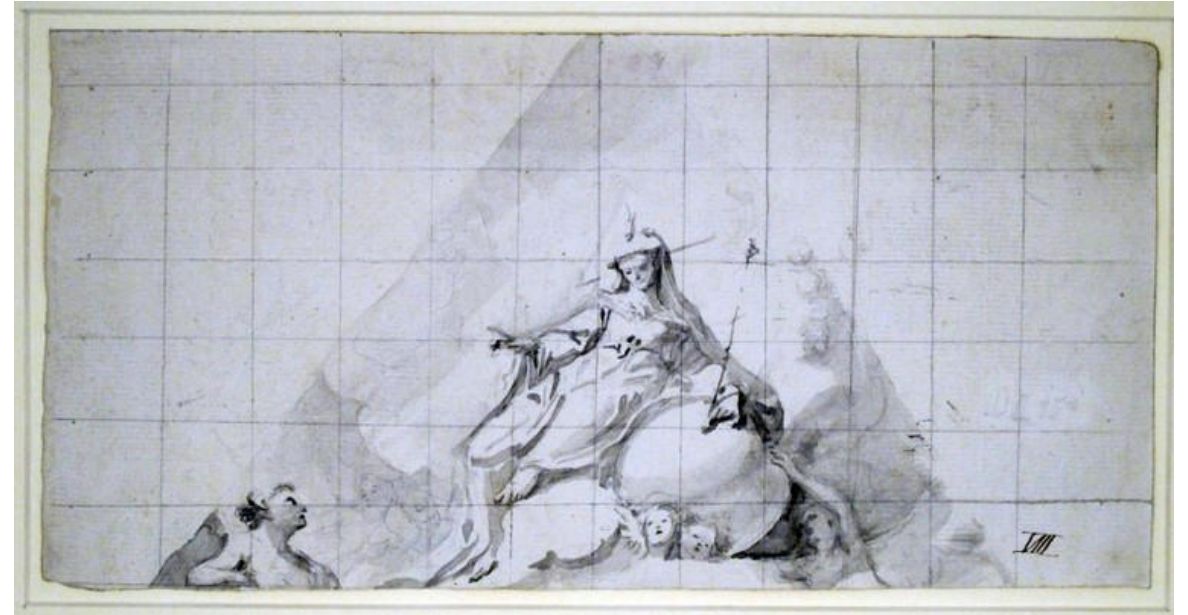
Nicolaus Guibal: Entwurf zum Deckenfresko im Marmorsaal des Neuen Schlosses Stuttgart: Württemberg huldigt dem Großfürsten Paul von Russland und seiner Gemahlin Maria Feodorowna



Matthäus Günther: Entwurf zum Deckenfresko in der Äneasgalerie im Neuen Schloss Stuttgart: Szenen aus der Geschichte des Aeneas



Matthäus Günther: Augustinus und Monika im Gespräch.



Matthäus Günther: Allegorie auf die göttliche Vorsehung



Minerva



Putten in Wolken



Ceres und Minerva

Melchior Michael Steidl: Fulda, Fürstbistliches Residenzschloss. (1712/13)

Johann Baptist Zimmermann (1680 – 1758)



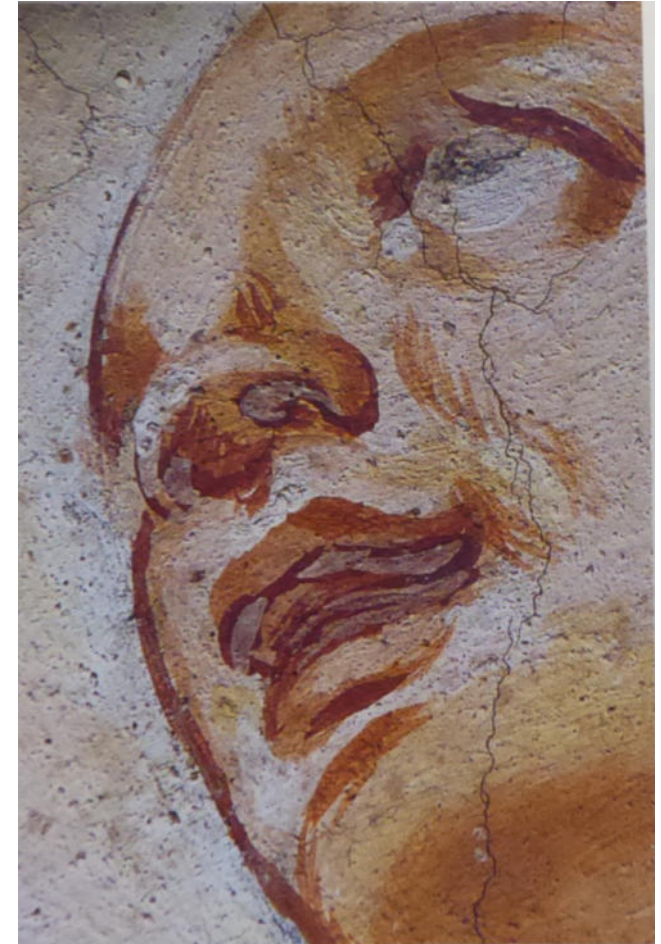
Christus. Wieskirche: Deckenbild
(Ausschnitt 1753/54)

Folie 22 b



Wieskirche: Ockerfarbene gemalte Skizze in
einem Gurtbogen über Bleistiftvorzeichnung

Folie 22 c



Christus erscheint einem Kartäuser. (Ausschnitt)
Buxheim Klosterkirche Maria Saal. 1711/12

Folie 22 d



Johann Baptist Zimmermann: Martyrium des Hl. Bartholomäus.
Buxheim Klosterkirche Maria Saal Lettnergewölbe. (1711/12)

Folie 23

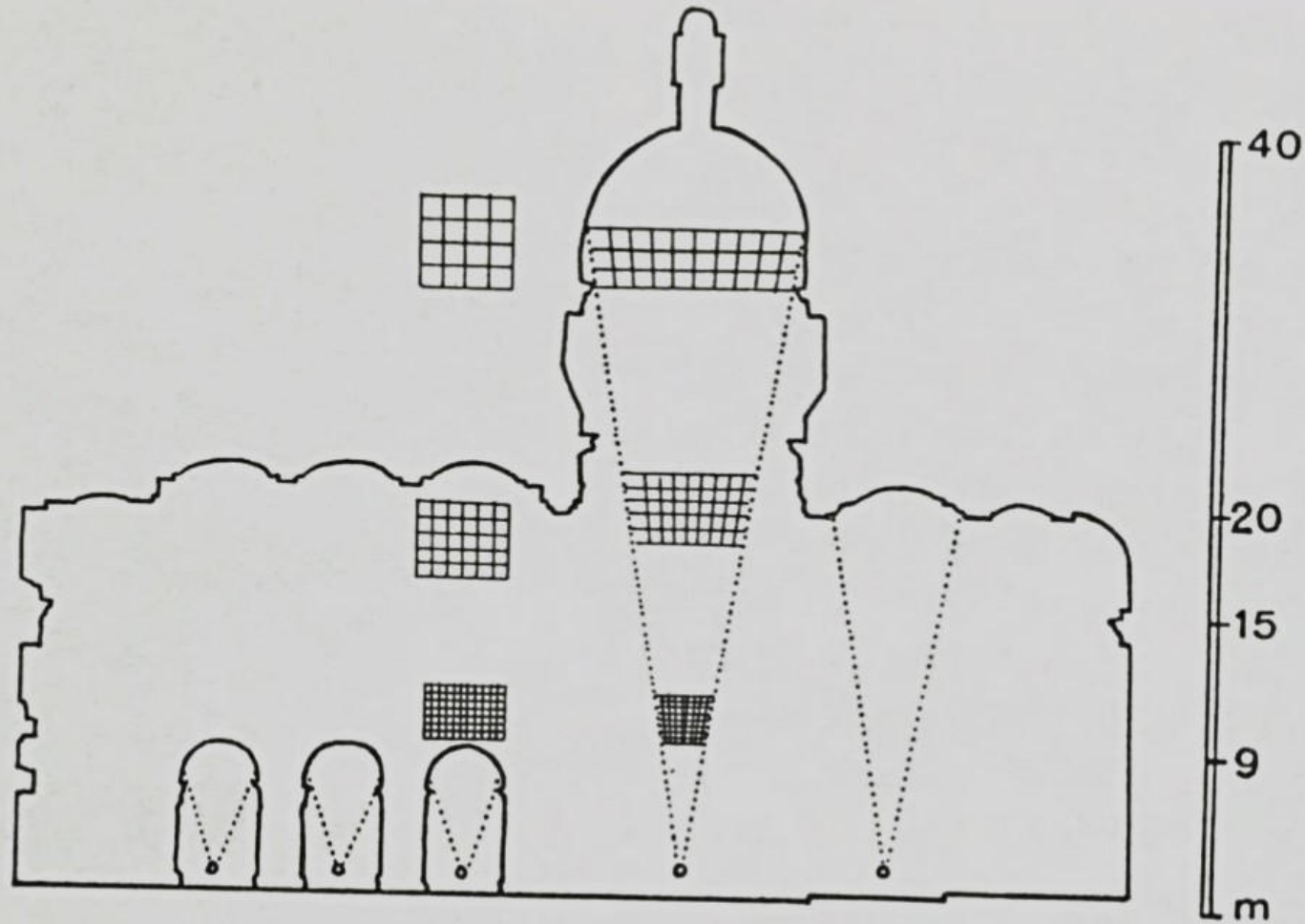


Johann Baptist Zimmermann: Bad Wörishofen
Dominikanerinnenkirche. (1722/23)

Folie 24



Kat. - Nr. 8: Enthauptung des Hl. Paulus



3 Längsschnittschema durch die Stiftskirche Melk, NÖ., mit den Übertragungsgittern von J. M. Rottmayrs Gewölbefresken von 1716–1721 mit Maßstabeinheiten von 1, 2 und 3 Fuß linear proportional zur Entfernung



Johann Baptist Zimmermann: Kreuztragung,
Andechs Benediktiner - Klosterkirche (1751/54)

Folie 26 a

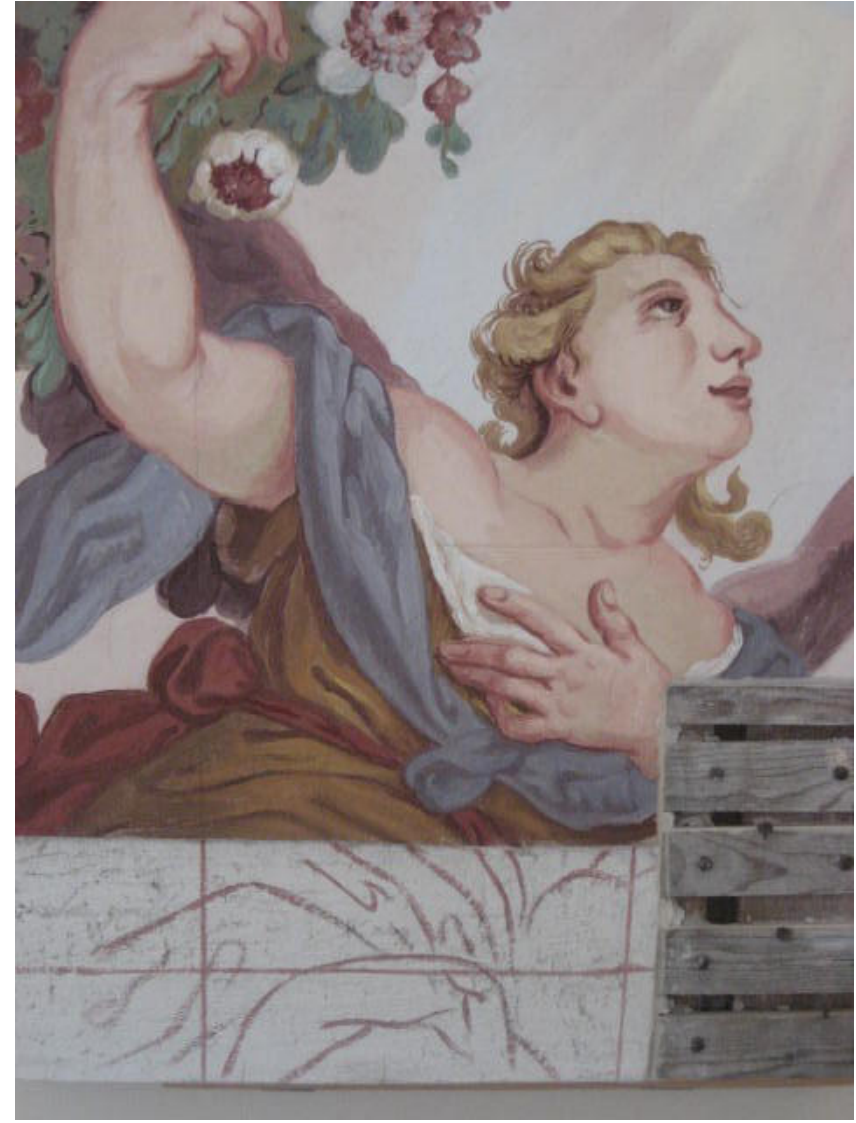


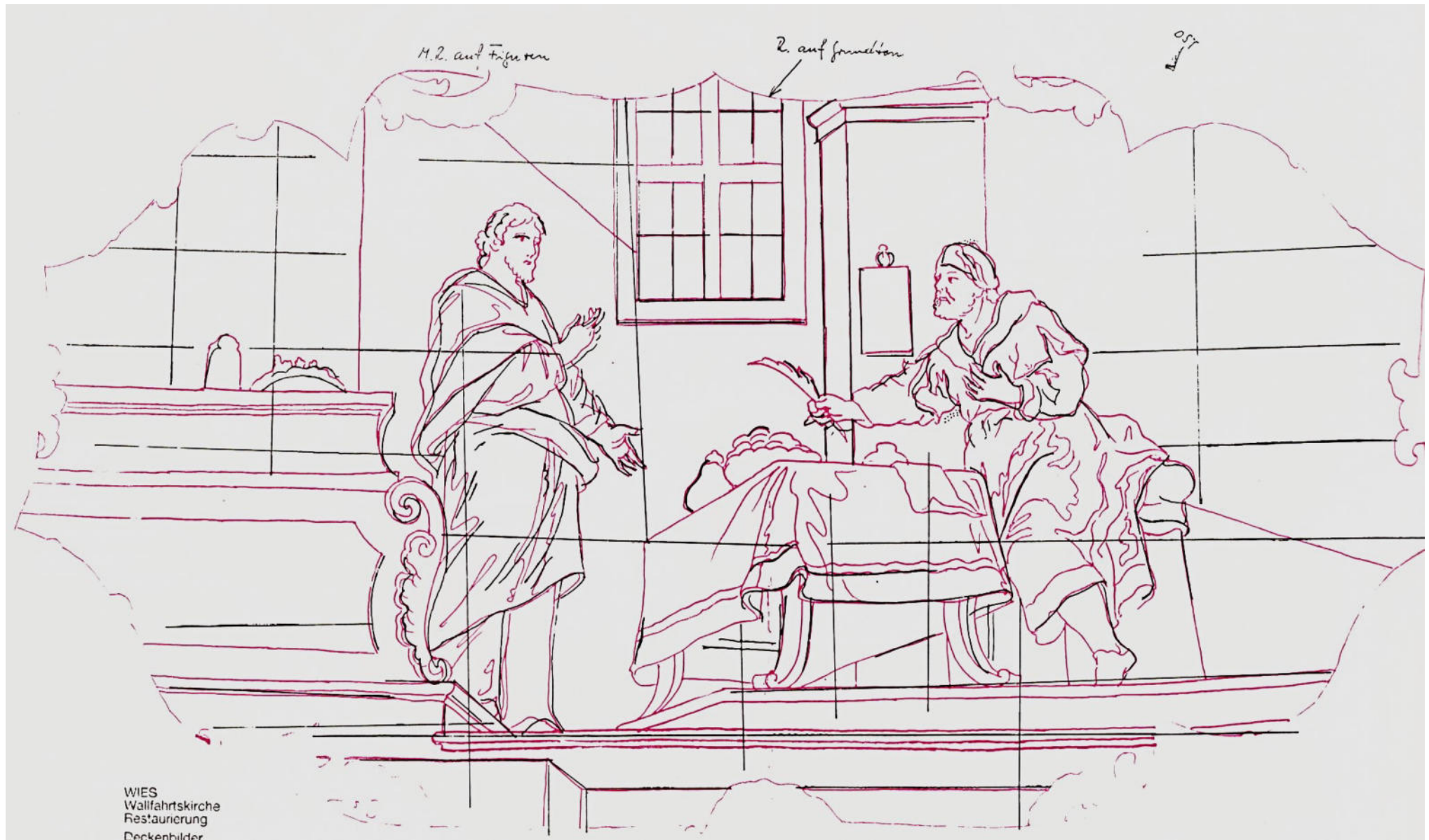
Johann Baptist Zimmermann: Kreuztragung
Bad Wörishofen Dominikanerinnenkirche
(1722/23)

Folie 26 b



Kat. Nr. 37









Johann Anton Gump: Diana und Opis fangen den armenischen Tiger. Mittelbild und Rahmenzone. Schloß Lustheim. (1686/87)



Johann Anton Gump: Kampf der Giganten. Rahmenzone. Mittelbild von Trubilio. Schloß Lustheim. (1686/87)



Ottobeuren Sommerabtei Grüner Saal. (um 1716/17)

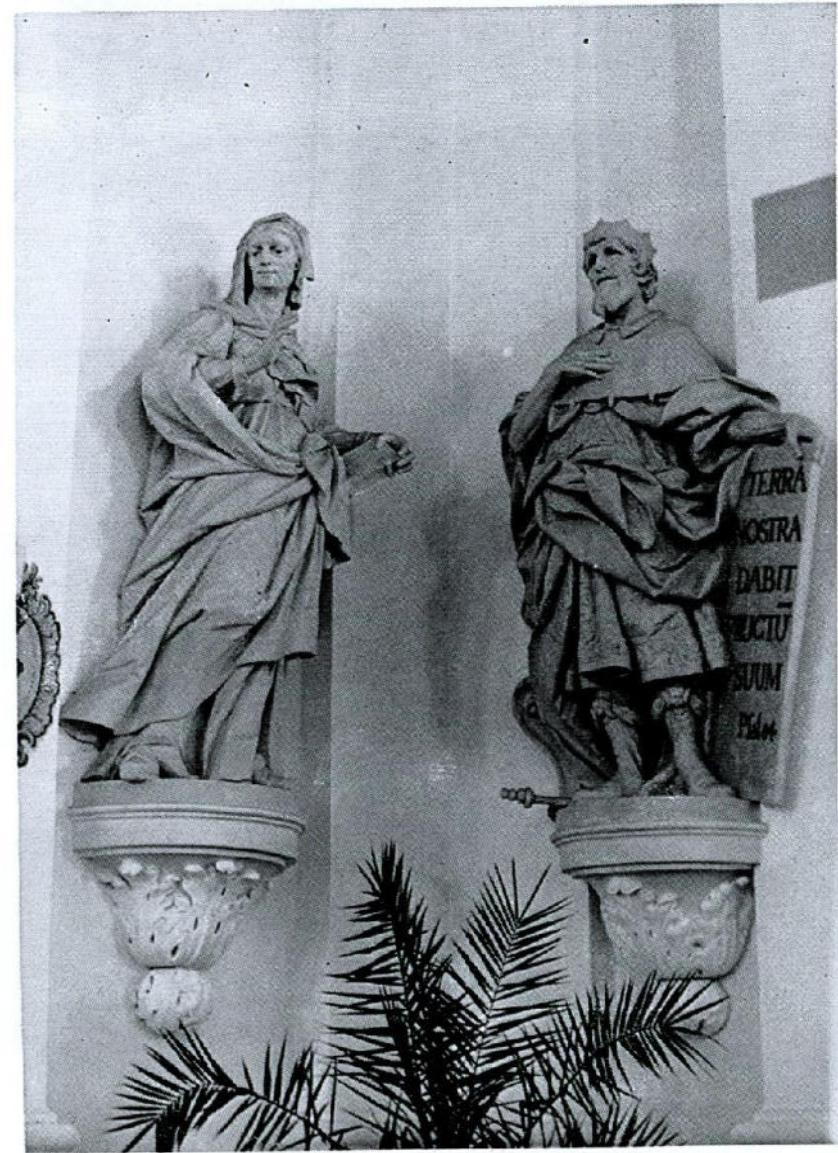


Carlone, Diego Francesco, Medaillons mit Szenen des Alten Testaments, Opferung Isaaks Lambach (Oberösterreich), Benediktinerstift, Kloster. (1707/1709)



Johann Baptist Zimmermann: Apostel Petrus. Stuckfigur
Amberg Stadtpfarrkirche St. Georg. (um 1718/29)

Folie 31



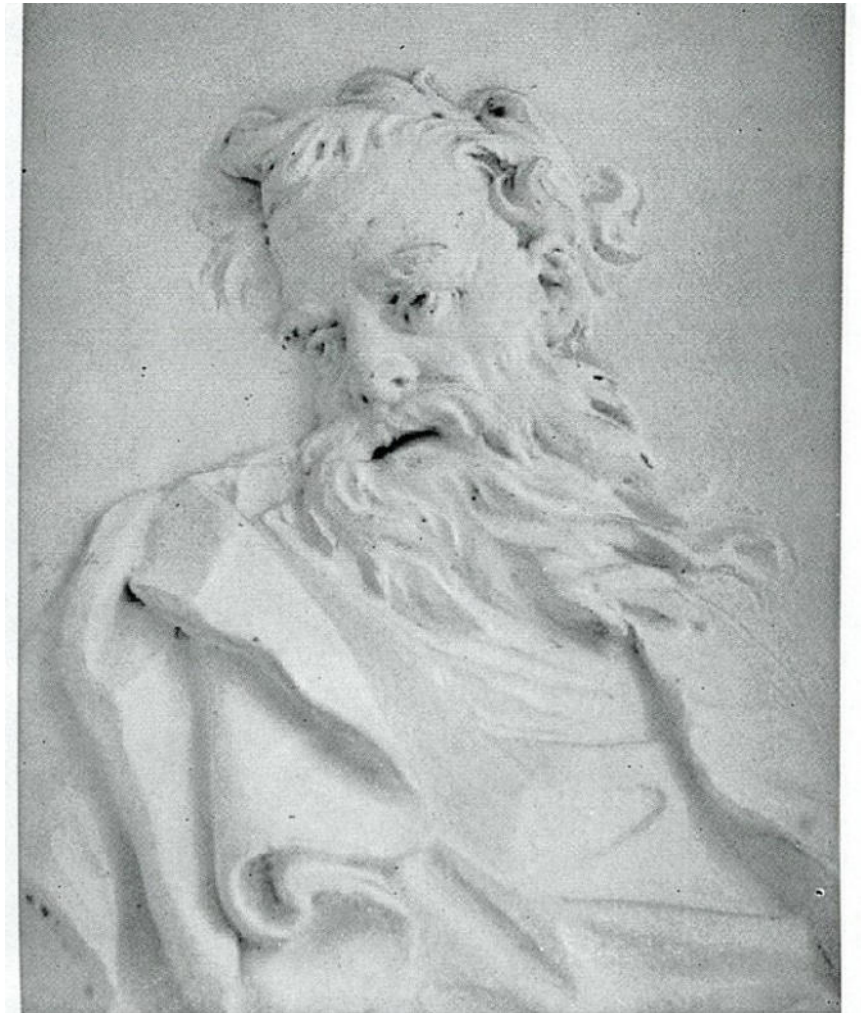
Paolo d'Aglio (Carlone Werkstatt): Stuckfiguren am Langhausschluß
und Chorbogenansatz, Amberg Wallfahrtskirche Maria Hilf. (um 1717)



Kat. Nr.17: Christus heilt einen Blinden und/oder Lahmen. (Ausschnitt)



Kat. Nr. 34: Der hl. Bischof Nikolaus mit den drei Parzen und Schiffen im Hintergrund (*). (Ausschnitt)



Johann Baptist Zimmermann: Ottobeuren Benediktinerabtei Stuckrelief (1714)



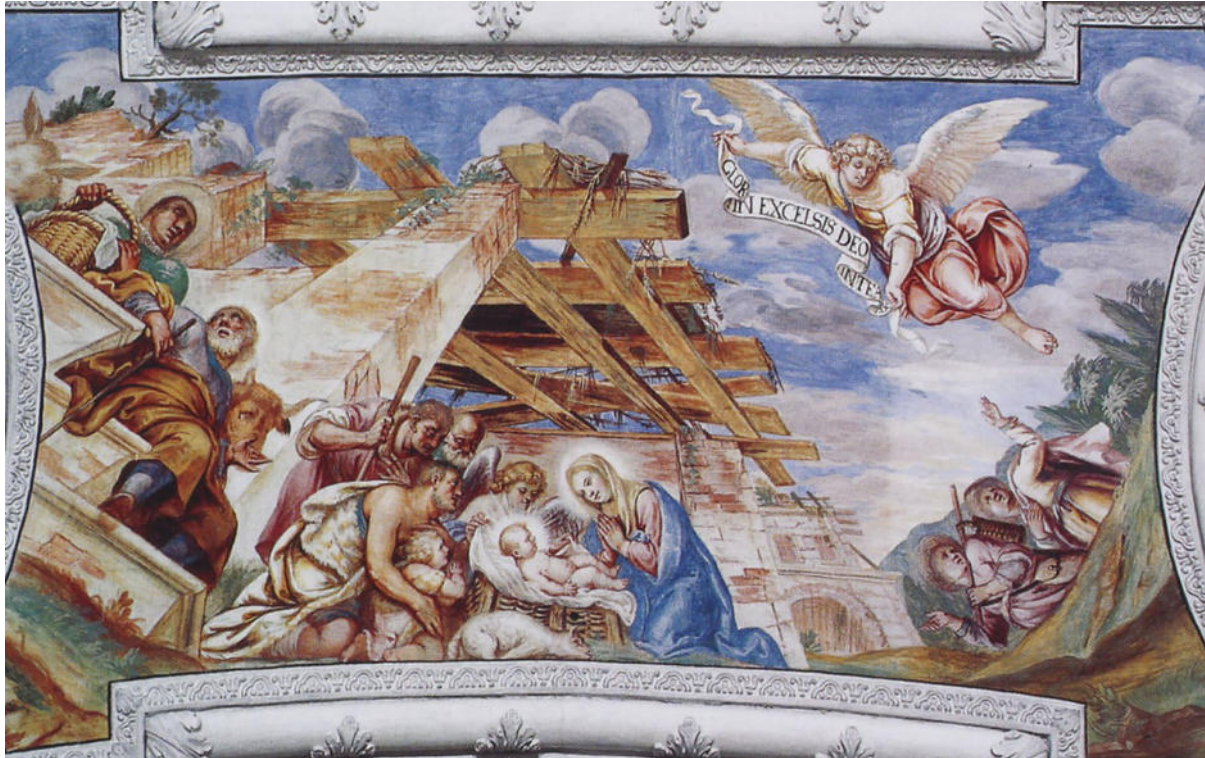
Georg Asam: Auferstehung Christi.
Benediktbeuern Klosterkirche. (1683/87)

Folie 33 a



Johann Baptist Zimmermann: Auferstehung Christi.
Dietramszell Pfarrkirche (ehem. Klosterkirche) (1741)

Folie 33 b



Georg Asam: Geburt Christi.
Benediktbeuern Klosterkirche (1683/87)

Folie 34 a



Georg Asam: Anbetung der Könige
Tegernsee ehem. Benediktinerabtei (1689 – 1694)

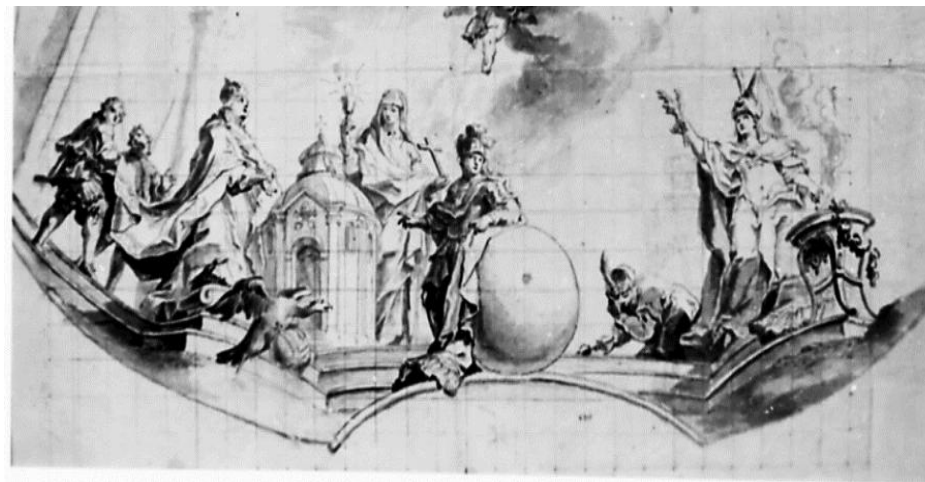
Folie 34 b



Jacopo Amigoni: Pfingstwunder, Kuppelbild
Ottobeuren, Benediktinerkloster. Sankt
Theodor und Alexander, Benediktuskapelle.
(1725)



Amigoni, Jacopo: Dankopfer Noahs, Ottobeuren,
Benediktinerkloster Sankt Theodor und Alexander,
Vorhalle zur Benediktuskapelle. (1728)



Kat. Nr. 27: Petrus als Patron der Stadt
und des Erdkreises. (Ausschnitt 1753/54)



Johann Baptist Zimmermann: Gründung des Klosters Dietramszell.
Dietramszell Pfarrkirche (ehem. Klosterkirche) (1741)

Folie 36 a



Johann Baptist Zimmermann: Augustinus sucht die Dreieinigkeit zu ergründen.
Weyarn eheml. Augustiner Chorherren Stiftskirche. (1729)

Folie 36 b



Kat. Nr. 20 : Du bist Christus.
(Ausschnitt)



L.Dorigny nach Carlo Maratta:
Tod des hl. Joseph.

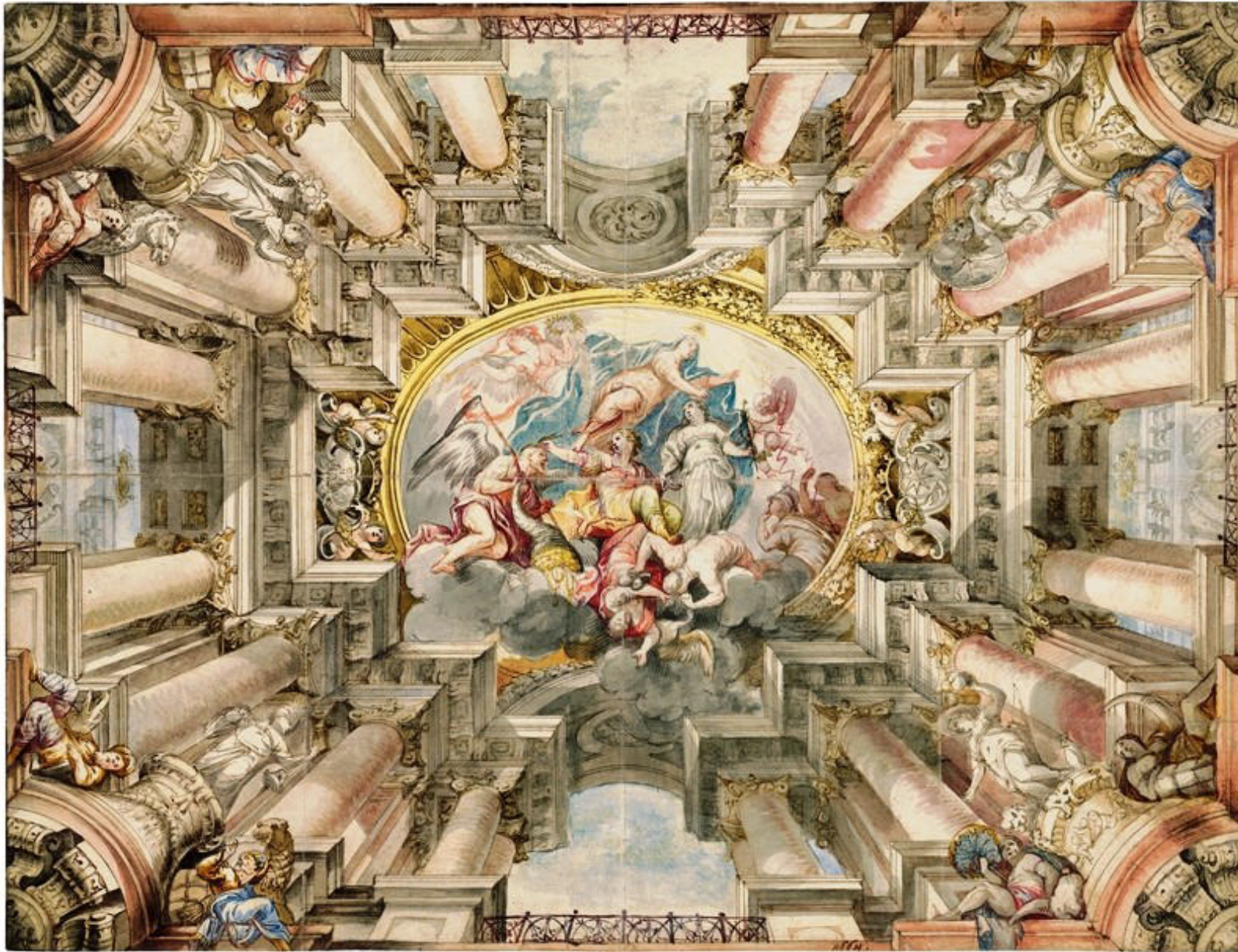
Folie 37



L. Dorigny nach Carlo Maratta: Disput
über die unbefleckte Empfängnis.



Kat. Nr. 21 Du bist Petrus (Petrus
der Fels) (Ausschnitt)





Vitus Felix Rigl: Ebnerkapelle Maria Medingen. (1755)

Folie 39 a



Cosmas Damian Asam: Aussendung des Heiligen Geistes und Anbetung des Apokalyptischen Lammes. Weingarten Basilika St. Martin und St. Oswald, (1718)

Folie 39 b



Paolo Veronese: San Sebastiano, Die Heiligen Markus und Marcellinus Ermahnt beim Martyrium des Heiligen Sebastian Venedig (1555)

Folie 39 c



Luca Giordano: Tempelgang Mariens Venedig St. Maria Salute. (1672/73)



Detail aus **Kat. Nr. 33**



Detail aus **Kat. Nr. 16**



Kendelbacher: Der. Hl. Bernhard heilt Kranke.
Detail aus **Folie 49 c**

Folie 40



Detail aus **Kat. Nr.1**



Bittflehende vor dem Gnadenbild von Maria Brunnlein.
Wemding Wallfahrtskirche Maria Brunnlein zum Trost
Chorfresko. (1752/54)

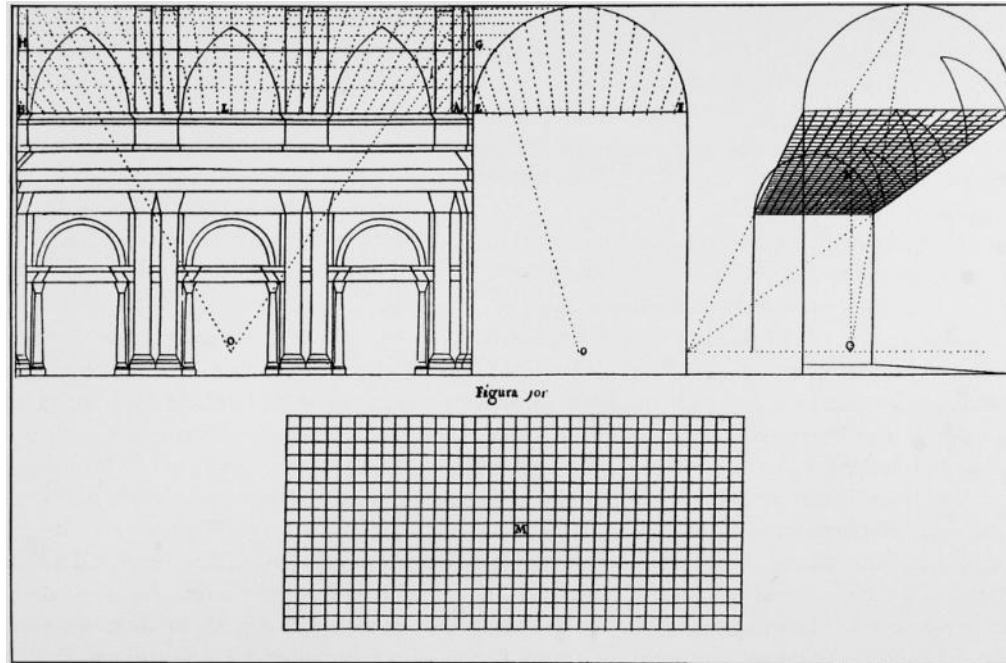


Figura 100

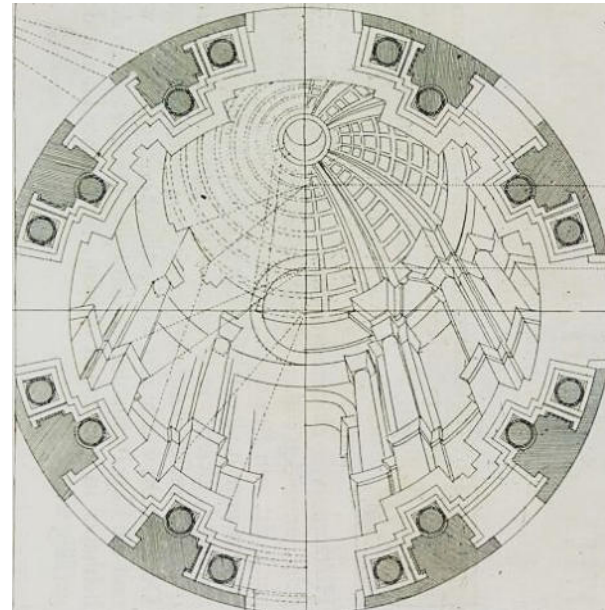


Figura 51

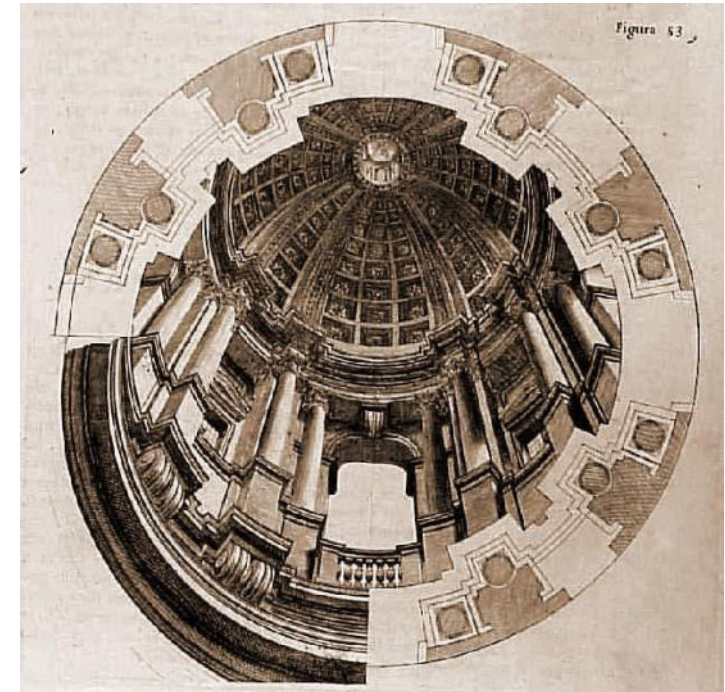


Figura 53



Hans Georg Asam: Jesus lehrt im Tempel
Tegernsee ehem. Benediktinerabtei (um 1691)

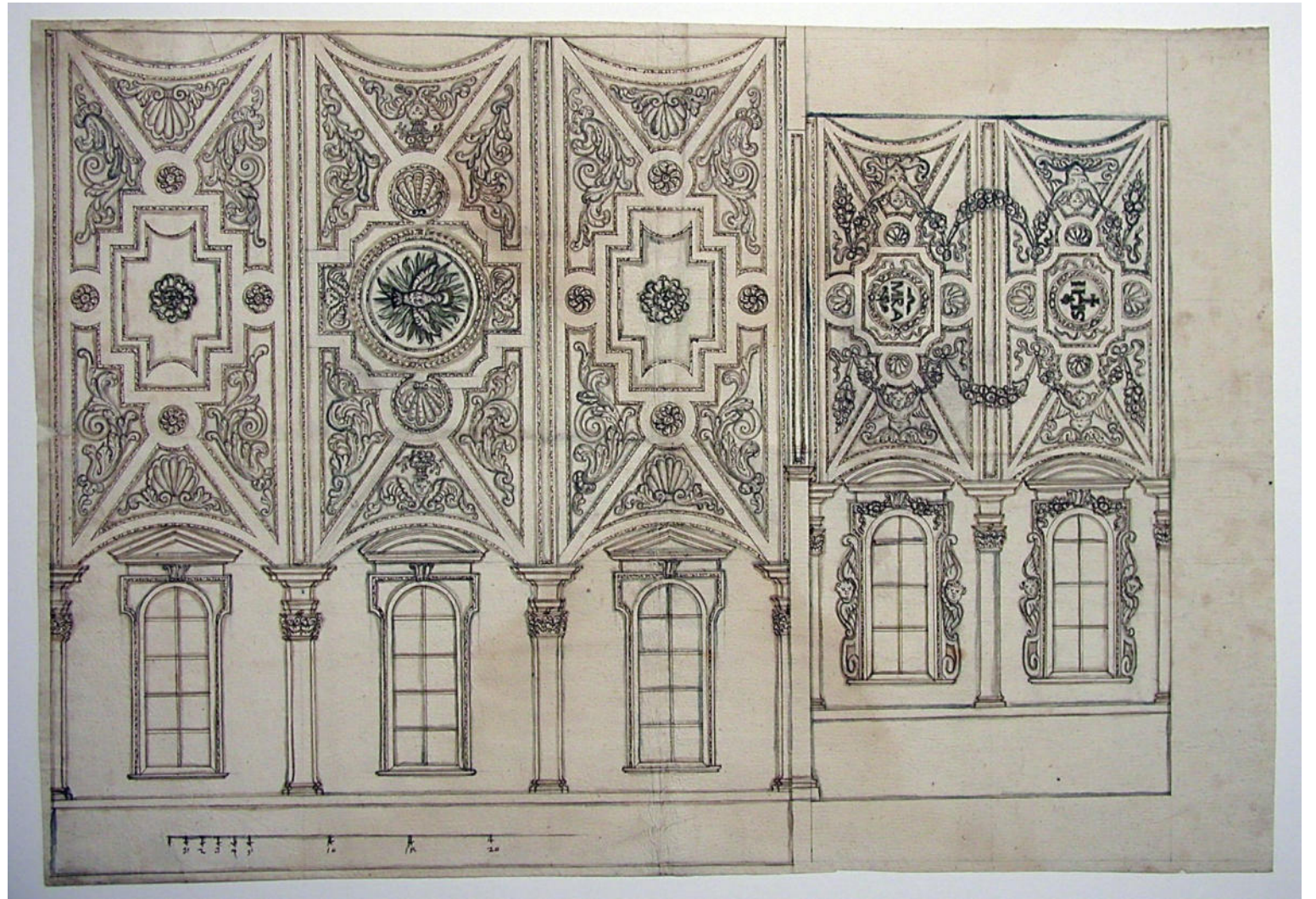


Melchior Steidl Abendmal, Deckenfresko Kloster Banz.
(1721)



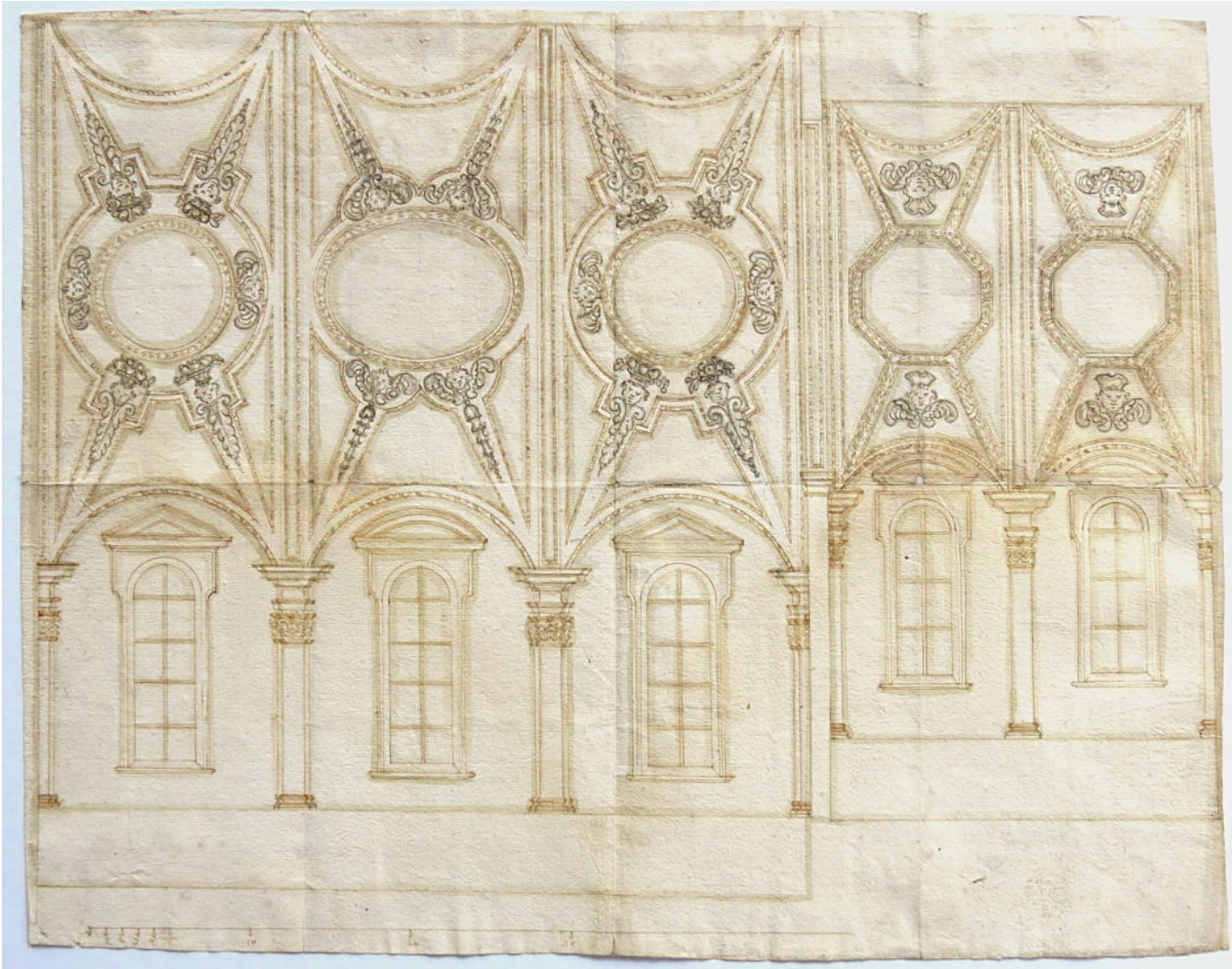
Johann Baptist Zimmermann: Abendmal
Maria Medingen Klosterkirche Maria Himmelfahrt (1718/19)

Johann Schmuzer (1642 - 1701)

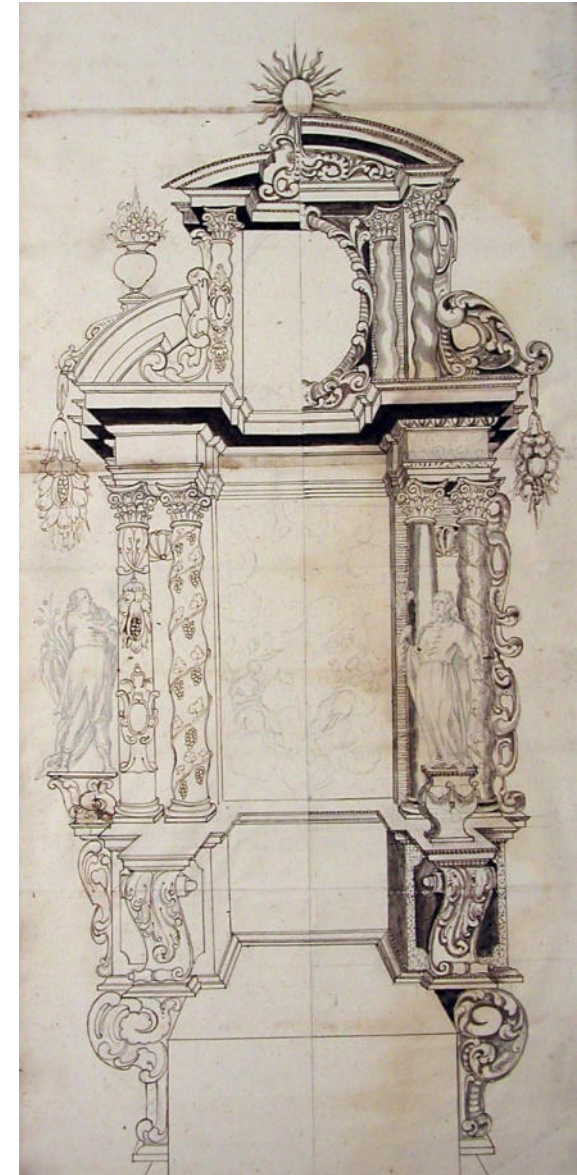


Entwurf für eine Wanddekoration in der Kirche
Unserer Lieben Frau am Berg in Füssen. (1682)

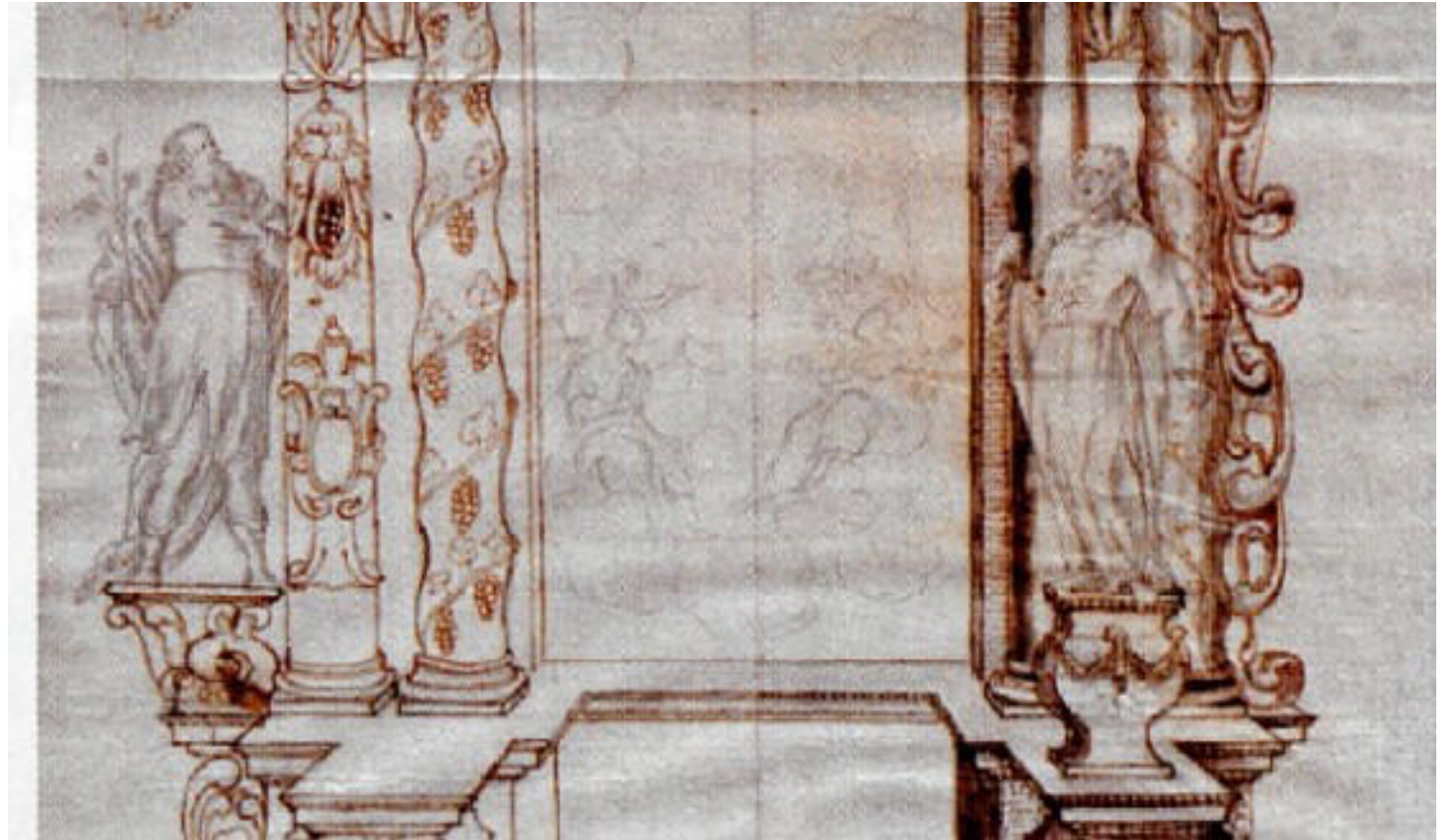
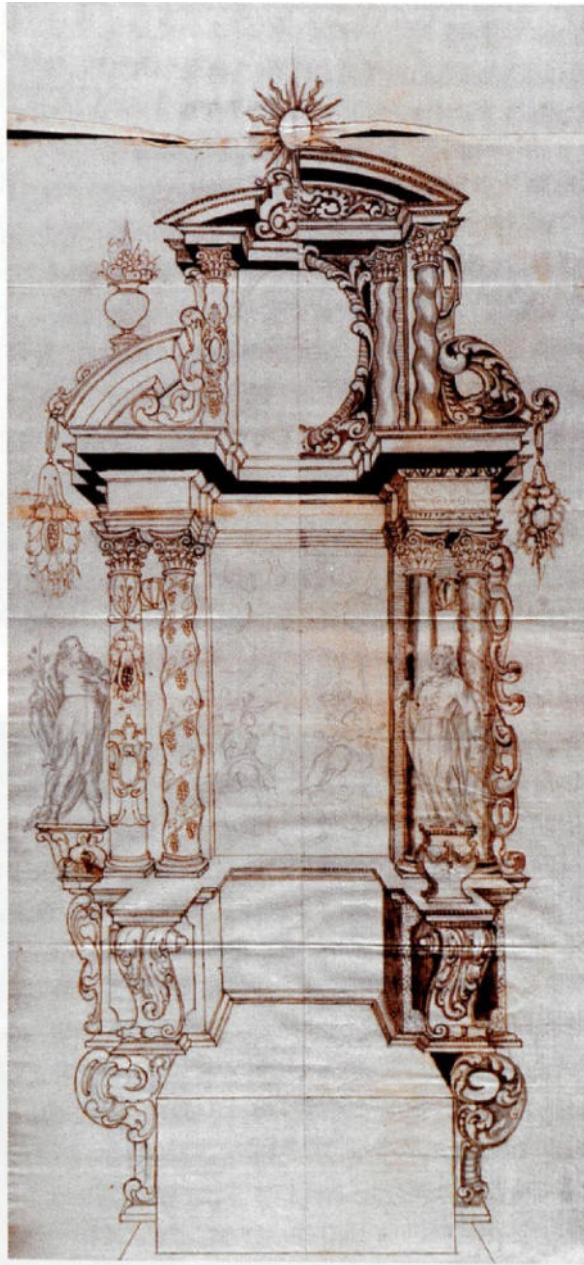
Johann Schmutzer (1642 - 1701)



Entwurf für eine Wanddekoration in der Kirche
Unserer Lieben Frau am Berg in Füssen. (1682)



Johann Schmuzer (1642 - 1701)



Entwurf für einen Altar

Carlo Innocenzo Carlone (1686 - 1775)



Die Belohnung der Künste durch Herzog Eberhard Ludwig.
Skizze zum mittleren Feld in der Ahnengalerie in Schloss Ludwigsburg.

Folien 44 a



Die Tugenden eines (geistlichen) Fürsten.

Folien 44 b

Carlo Innocenzo Carlone (1686 - 1775)



Opfer des Melchisedek sowie Segnung Abrahams durch Melchisedek.



Triumph der Religion.



Heinrich Schönfeld: Kinderbachanal (um 1653/54)

Folie 45 a



Kat. Nr. 40: Spielende Putten und Amoretten in einer Landschaft mit Springbrunnen.

Folie 45 b



Arbogast Thalheimer: Dreifaltigkeit und den Kirchen- und Stiftspatronen.
Edelstetten Pfarrkirche St. Johannes Baptist und Johannes Evangelist (1710 - 1711)

Folie 46 a



Johann Melchior Schmidtnr: Altarblattentwurf.

Folie 46 b

Isaak Fisches (1638 - 1706)



Alexander an der Leiche des Darius

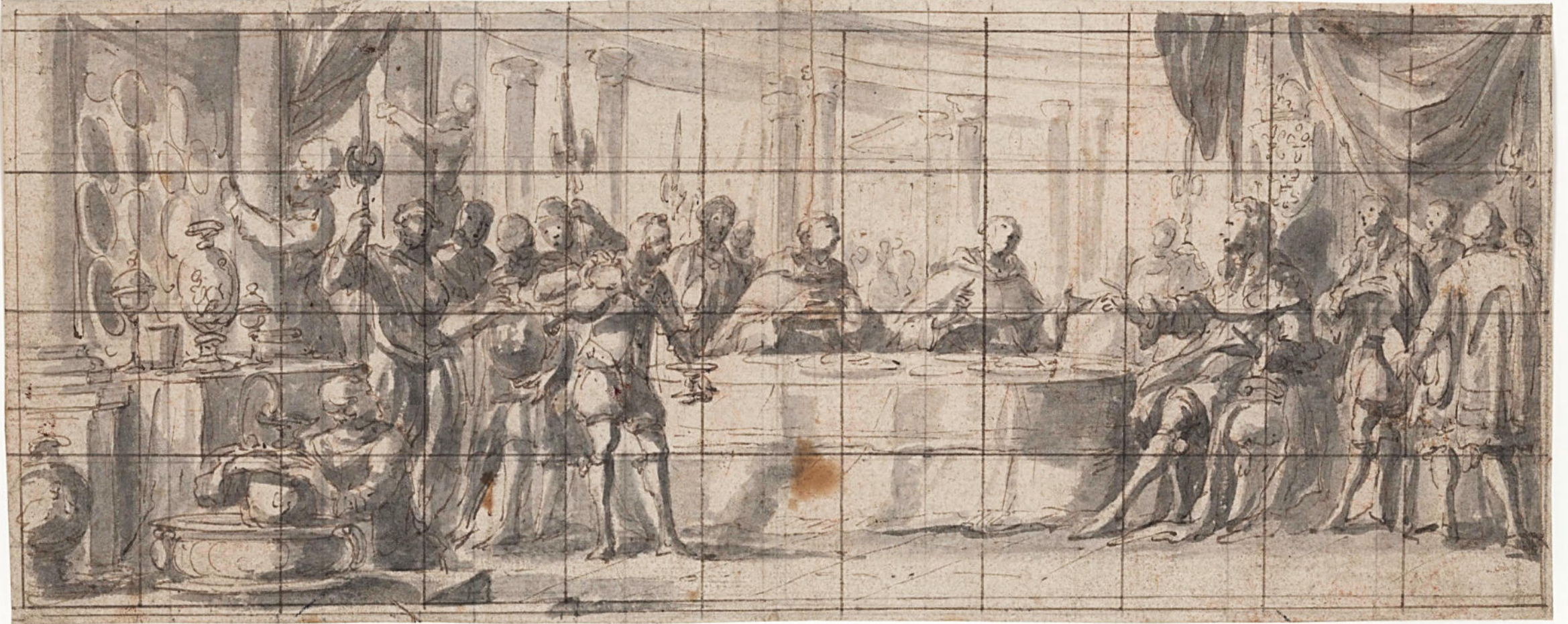
Folie 47 a



Die Errettung der Stadt Samaria

Folie 47 b

Johann Georg Knappich (1637 - 1704)



Ludwig XIV. im Gespräch mit zwei Mönchen.



Cephalus und Procris.

Folie 48 a



Die Verklärung Christi.

Folie 48 b

Johann Andreas Wolff (1652 - 1716)



Johann Andreas Wolff (1652 - 1716)



Der Hl. Franziskus (?) als Helfer der Kranken.

Folie 48 d



Kreuzigung.

Folie 48 e

Johann Andreas Wolff (1652 - 1716)



Alexander der Grosse verpflichtet Ephistionis zur Verschwiegenheit.

Folie 48 f



Alexander der Große legt persische Kleider an.

Folie 48 g

Eustachius Kendlbacher (um 1660 - 1725)



Allegorie auf den Frühling

Folie 49 a



Isen St. Zeno verschafft einem Toten Zeit zur Buße

Folie 49 b

Eustachius Kendlbacher (um 1660 – 1725)



Der. Hl. Bernhard heilt Kranke.

Folie 49 c



Allegorie der Göttlichen Vorsehung

Folie 49 d

Eustachius Kendlbacher (um 1660 - 1725)



Allegorie der Mässigkeit (Temperantia)



Allegorie der Morgenröte (Aurora).

Eustachius Kendlbacher (um 1660 - 1725)



Flora bringt den Göttern Blumen.

Folie 49 g



Taufe Christi:

Folie 49 h

Hans Georg Asam (1649 - 1711)



Hans Georg Asam (1649 - 1711)



Die Taube des Heiligen Geistes

Hans Georg Asam (1649 – 1711)





Schutzensengel

Folie 50 d



Die Anbetung der Hirten

Folie 50 e

Jacopo Amigoni (1682 - 1752)



Studienblatt. Oben die heilige Familie;
unten Gewandstudie

Folie 51 a



Dame mit Maske



Ottobeuren, Benediktinerkloster Sankt Theodor
und Alexander, Kloster, Vorhalle zur Benediktuskapelle,
Decke des südlichen Nebenraums: Fides. (1728)

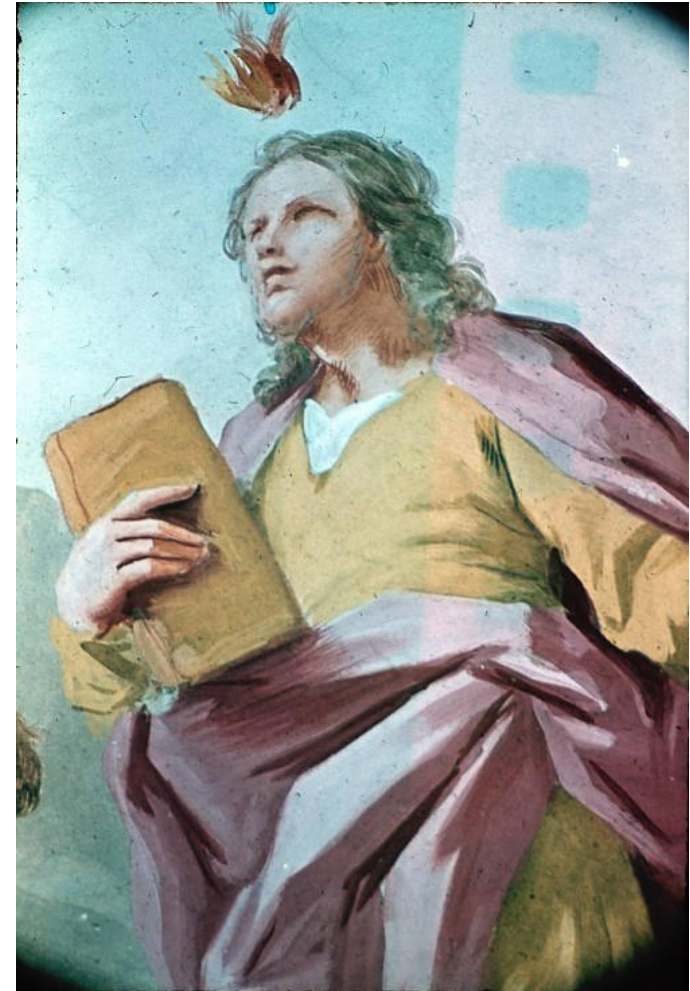


Jacopo Amigoni (1682 - 1752)



Ottobeuren, Benediktinerkloster Sankt Theodor und Alexander Kloster, Vorhalle zur Benediktuskapelle, Decke des Mittelraums: Anbetung der Hirten. (1725/26)

Folie 51 d



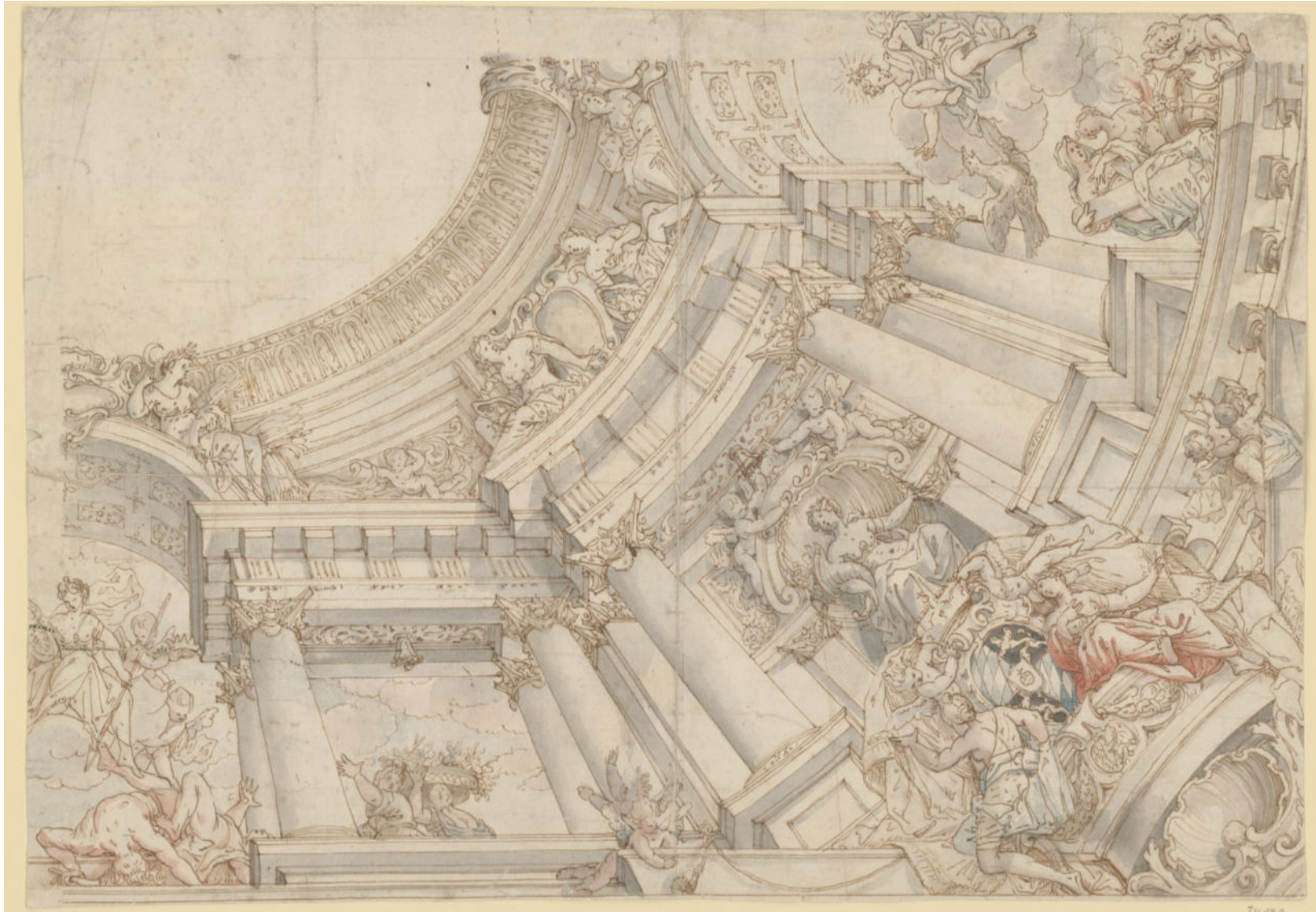
Pfingstwunder, Ottobeuren, Benediktinerkloster Sankt Theodor und Alexander, Kloster, Benediktuskapelle, nördliche Exedra. (Ausschnitt)

Folie 51 e

Johann Anton Gump (1654 - 1719).



Johann Anton Gumpp (1654 - 1719).



Johann Anton Gumpp (1654 - 1719).



Johann Anton Gump (1654 - 1719).



Melchior Steidl (1657 - 1727)



Maria Immaculata als Welterlöserin

Folie 53 a



Merkur überreicht Paris den goldenen Apfel.

Folie 53 b

Zeichnungen Melchior Steidls (1657 - 1727)



Die hl. Katharina vor der Dreifaltigkeit

Folie 53 c



Tempelgang Mariens

Folie 53 d

Melchior Steidl (1657 - 1727)



Christus in Emmaus

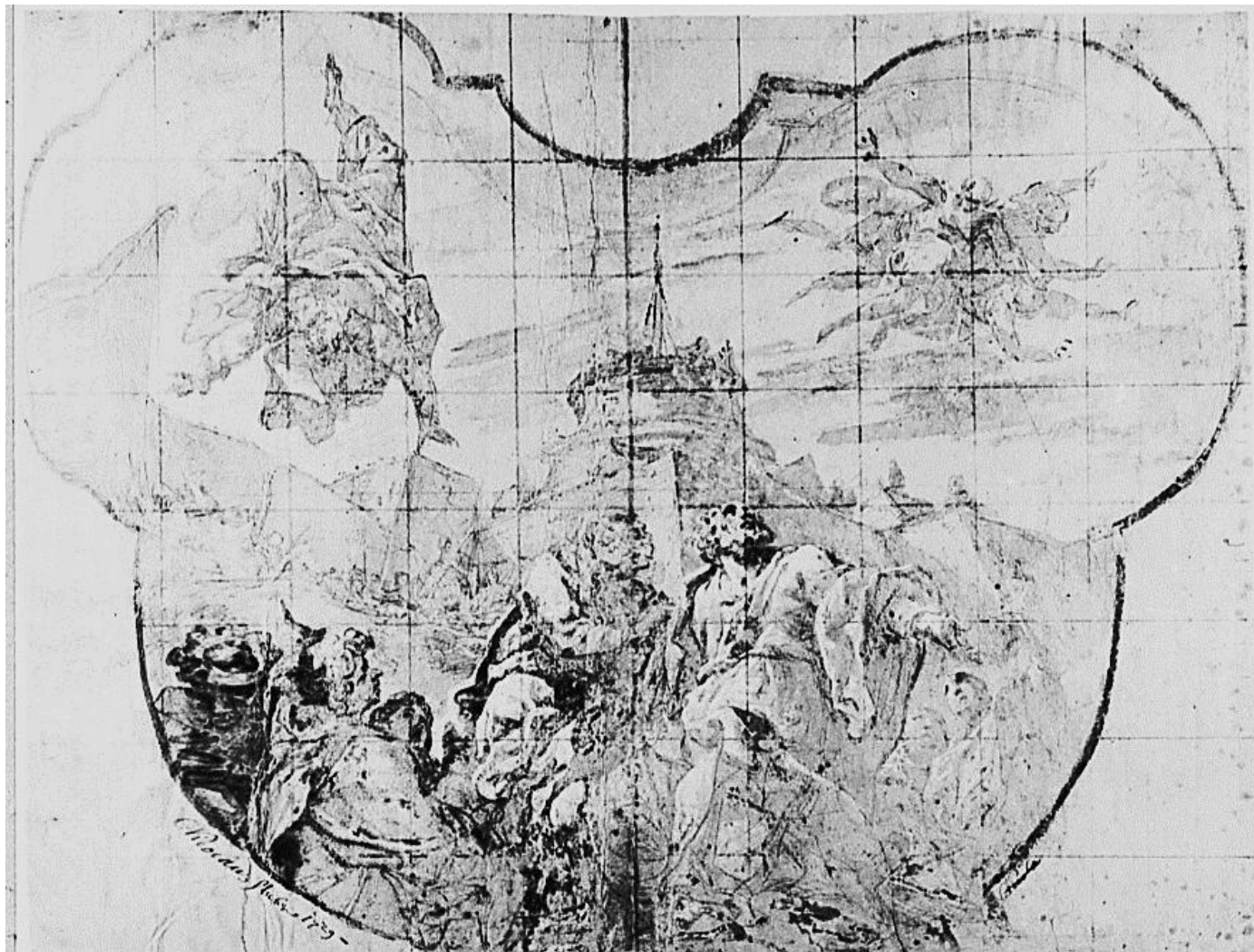
Folie 53 e



Mariae Verkündigung

Folie 53 f

Gottfried Nikolaus Stuber (1688 - 1749)



St. Peter München: Sturz des Simon Magier.
Entwurf für ein Deckenfresko. (1729)

Folie 54 a



Klosterkirche der Englischen Fräulein in München (Alte Polizei im
letzten Krieg zerstört): Kuppelfresko Krönung Mariens

Folie 54 b

Gottfried Nikolaus Stuber (1688 - 1749)



Die sieben Werke der Barmherzigkeit

Folie 54 c



Himmelfahrt Mariens

Folie 54 d

Gottfried Nikolaus Stuber (1688 - 1749)



Vision der heiligen Theresa (Entwurf für ein Deckenbild)

Folie 54 e



Allegorie auf den Glaubens

Folie 54 f



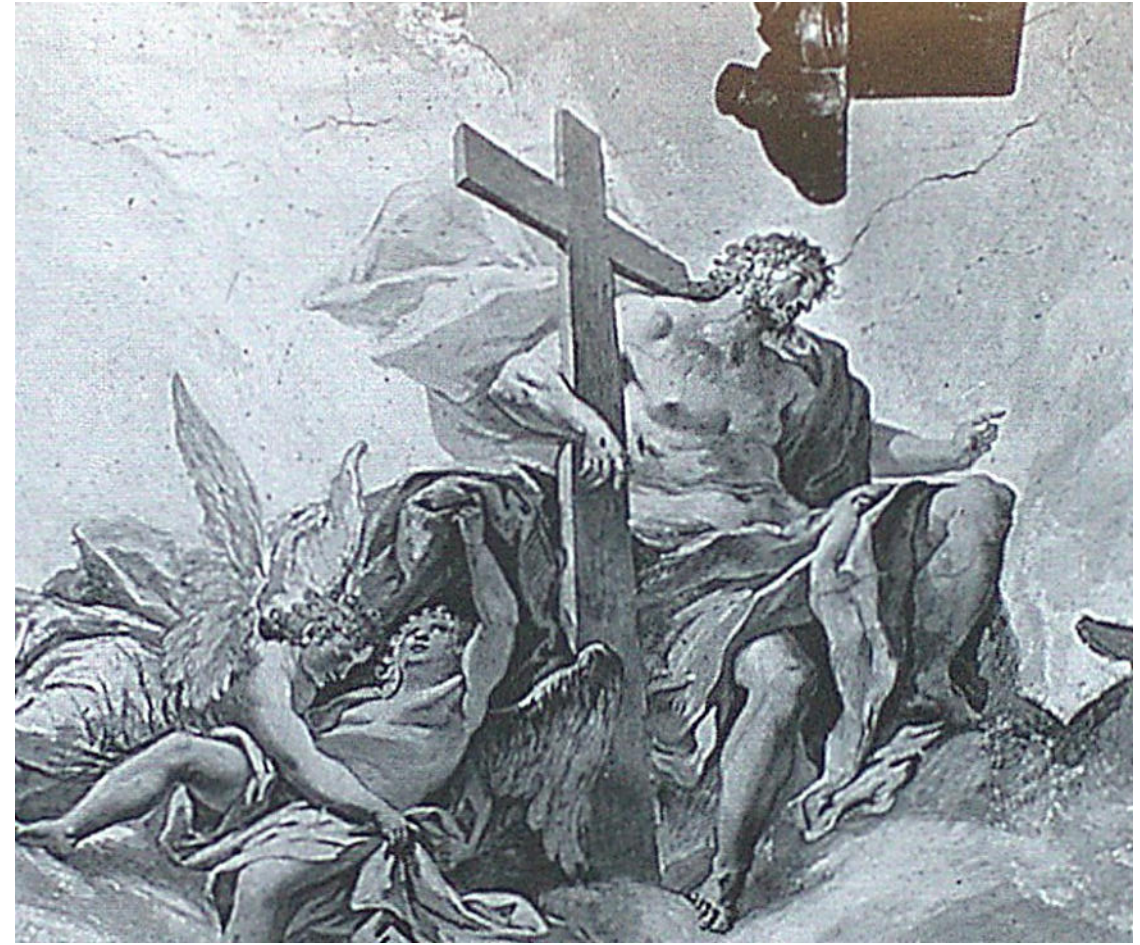
Heilige Sippe (Entwurf für ein Altarbild)

Folie 54 g

Gottfried Nikolaus Stuber (1688 - 1749)



Kat. Nr. 10: Krönung Mariens durch Christus und Gott Vater.



Nymphenburg Magdalenenklause Altarraumfresko (Ausschnitt 1726)

Johann Kaspar Sing (1651 - 1729)



Krönung Mariens

Folie 55 a



Schussenried Krönung Mariens
Stadtpfarrkirche St. Magnus und Maria.
Hauptaltar (1717)



Samson stürzt den Tempel ein

Folie 55 b

Johann Kaspar Sing (1651 - 1729)



Die Hl. Familie mit Elisabeth und Joachim

Folie 55 c



Die mystische Vermählung
der Hl. Katharina von Alexandrien

Folie 55 d



Die Heilige Margareta, Apollonia von Alexandria,
Agatha von Catania.

Folie 55 e

Cosmas Damian Asam (1686 - 1739).



Cosmas Damian Asam (1686 - 1739)



Figurenstudie zu einem Apostel

Folie 56 b



Verehrung der Kirche durch die Erdteile

Folie 56 c

Cosmas Damian Asam (1686 - 1739).



Judith mit dem Kopf des Holofernes

Folie 56 d



David mit dem Kopf Goliaths

Folie 56 e



Schutzengel

Folie 56 f

Cosmas Damian Asam (1686 - 1739).



Anbetung Gottvaters im Alten und im Neuen Bund. (um 1726)

Folie 56 g



Großer Engel (Michael ?)

Folie 56 h



Nachfolger Johann Andreas Wolffs:
Madonna von Heiligen verehrt

Folie 57 a



Kat. Nr.3



Johann Georg Bergmüller: Maria mit den
Heiligen Aloysius und Stanislaus (1715)

Folie 57 b



Johann Baptist Zimmermann



Die Hl. Franziskus und Dominikus als Fürbitter. Medingen
Dominikanerinnenklosterkirche Maria Medingen, (1718)

Folie 58 a



Kupferstich nach **Kat. Nr. 3**

Folie 58 b



Bild Kaisers Ludwig des Bayern auf der Grabplatte des sog. Kaisergrabes in der Münchener Frauenkirche. (1480)

Folie 59 a



Johann Andreas Wolff: Legende von der Gründung des Klosters Ettals durch Kaiser Ludwig den Bayern. (Anfang 18. Jh.)

Folie 59 b



Johann Jakob Zeiller (1708 – 1783): Klosterkirche Ettal Übergabe des Gnadenbildes an Kaiser Ludwig den Bayern. (1752)

Folie 59 c

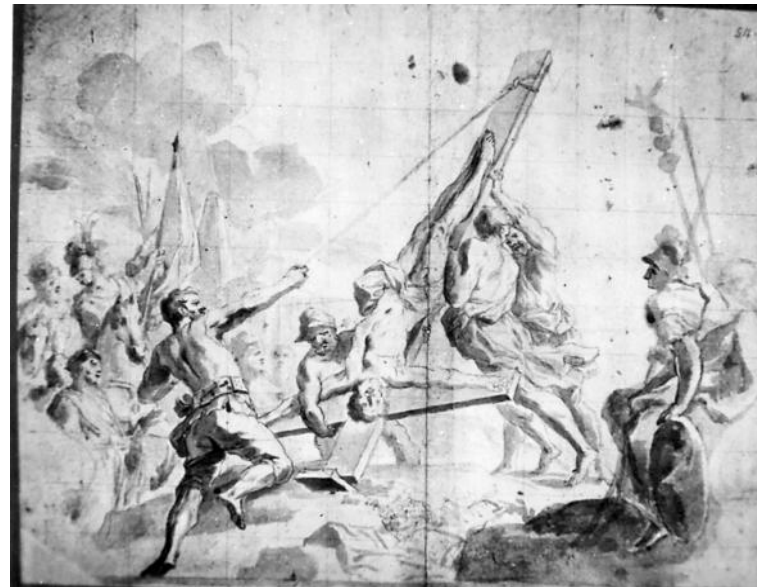


Luca Giordano: Kreuzigung Petri.
Venedig Galleria dell' Accademia. (ca. 1660),

Folie 60 a



Nymphenburg



Kat. Nr. 7: Aufrichtung des Kreuzes Petri (*) (Ausschnitt)



Francesco Solimena: Judith zeigt dem Volk
das Haupt des Holofernes, Wien Galerie Harrach

Folie 60 b



Johann Baptist Zimmermann: Martyrium Petri
Ehemalige Augustinerchorherren – Stiftskirche Weyarn
(Ausschnitt 1729)



Peter Paul Rubens: Martyrium des Hl.
Thomas. Narodni Gallerie Prag (1637/38)



Johann Baptist Zimmermann: Kreuzigung Petri
Entwurf für Langhausfresko, Ölskizze. St. Peter



Johann Baptist Zimmermann: Himmelfahrt Christi
Andechs Klosterkirche (1751/52)

Folie 61 a



Ettal Sakristei der Klosterkirche. Stuck von Johann Baptist Zimmermann.
(um 1725.)

Folie 61 b



Peter Paul Rubens: Die Himmelfahrt Mariens.
Hauptaltar der Kathedrale von Antwerpen

Folie 61 c



Kat. Nr. 9: Himmelfahrt Christi.



Johann Baptist Zimmermann; Krönung Mariens.
Wemding Kirche Maria Brunnlein. (1752/54)

Folie 61 d



Johann Baptist Zimmermann: Hl. Dreifaltigkeit.
Dietramszell Pfarrkirche (ehem. Klosterkirche 1741)

Folie 62 a



Peter Paul Rubens: Krönung Mariens Antwerpen



Martin Heigl: Himmelfahrt und Krönung
Mariens. Reichenkirchen-Maria-Thalheim

Folie 62 b



Antonio Tempesta (1555 – 1630) Illustrationen zu
Torquato Tassos Epos Gerusalemme liberata

Kat. Nr. 11: Hl. Jakobus als „Maurentöter“



Johann Georg Bergmüller: Tod Mariens
(Entwurf für ein Altarbild)



Robert van Audenaerd nach Carlo Maratta: Tod Mariens

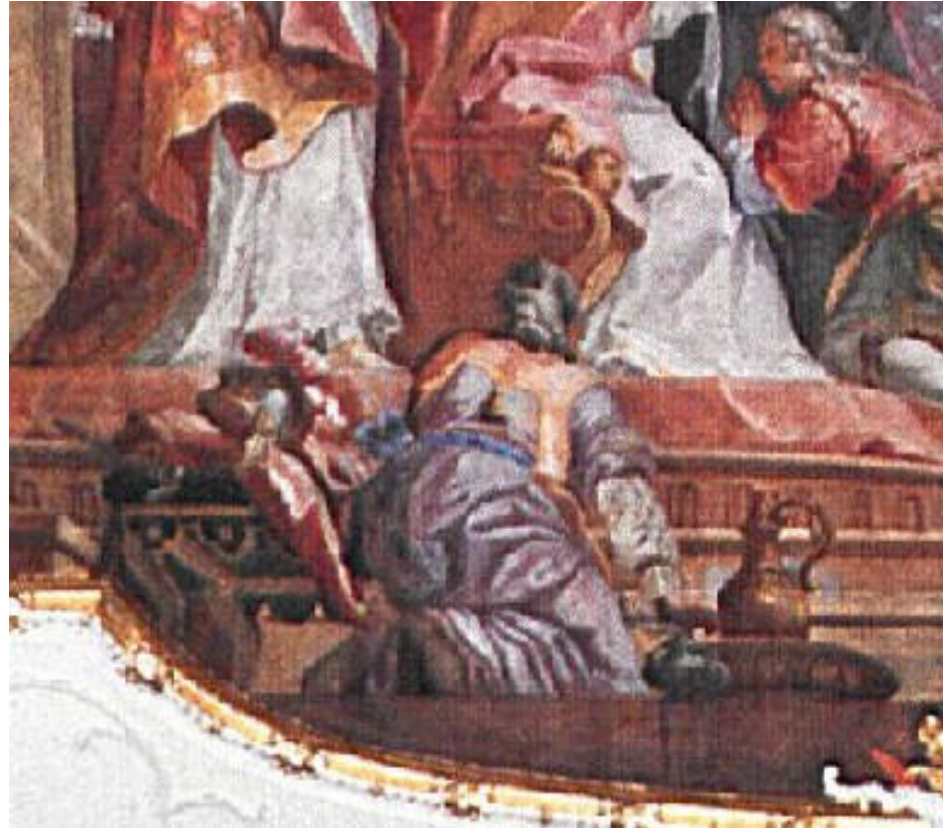


Kat. Nr. 12: Marien Tod



Kat. Nr. 13: Geburt Mariens verehrt von Engeln. (Ausschnitt)

Folie 64 a



Johann Baptist Zimmermann: Aufnahme Landsfrids in den Benediktinerorden. Kloster Benediktbeuern, ehemaliger Kurfürstensaal Hauskapelle. (Ausschnitt 1724)



Jacopo Amigoni: Anbetung der Hirten, Ottobeuren, Benediktinerkloster Sankt Theodor und Alexander, Vorhalle zur Benediktuskapelle. (Ausschnitt)

Folie 64 b



Johann Anton Gumpp: Verklärung Christi
(Entwurf für ein Altarbild)



Kat. Nr. 23: Verklärung Christi auf dem Berge Tabor
mit Mose, Elias und 3 Jüngern

Folie 65



Zu Kat. Nr. 23: Verklärung Christi. (Zweifelhafter
Entwurf)



Kat. Nr. 27: Petrus als Patron der Stadt und des Erdkreises (*) (1753/54)

München St. Peter: zentrale Glorie des Kuppelfreskos
im Chor (1753/54)



Amazonenschlacht, Kupferstich von Lukas Vorsterman nach Rubens, (datiert 1623).

Folie 67 a

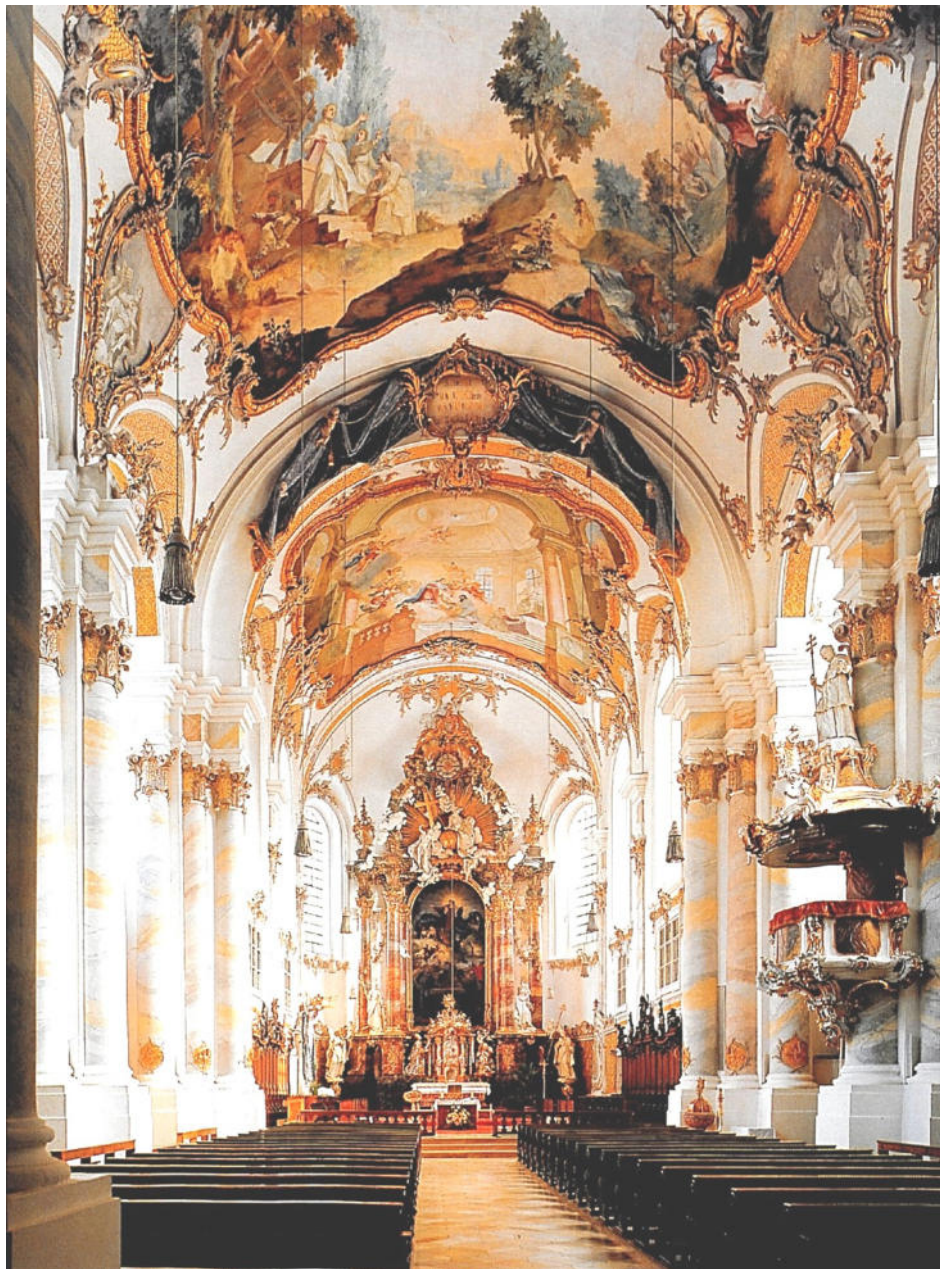


Giulio Fontana: Schlacht bei Cadore. Radierung nach Tizian

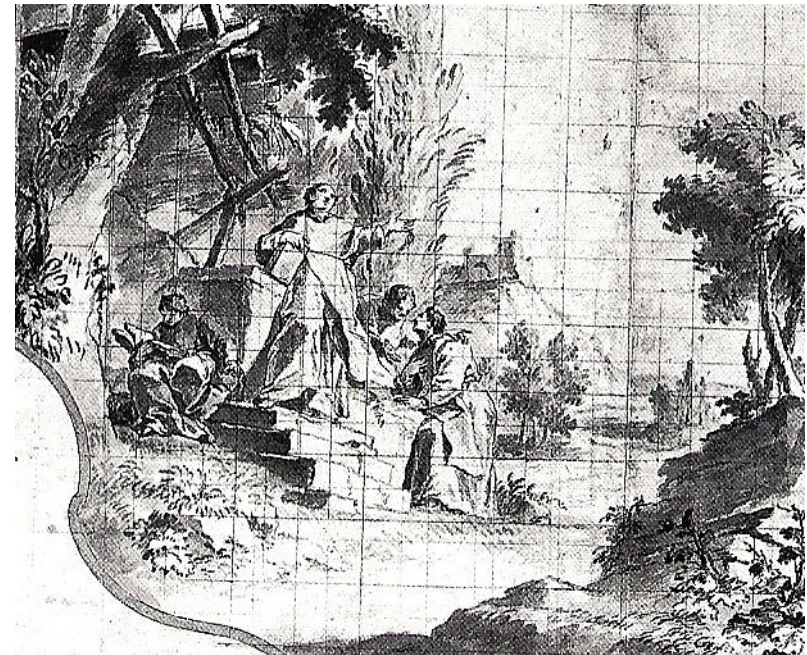
Folie 67 b



Cristoph Thomas Scheffler: Konstantins Kampf an der Milvischen Brücke. Heilig Kreuzkirche Landsberg a. L. (1753)



Folie 68

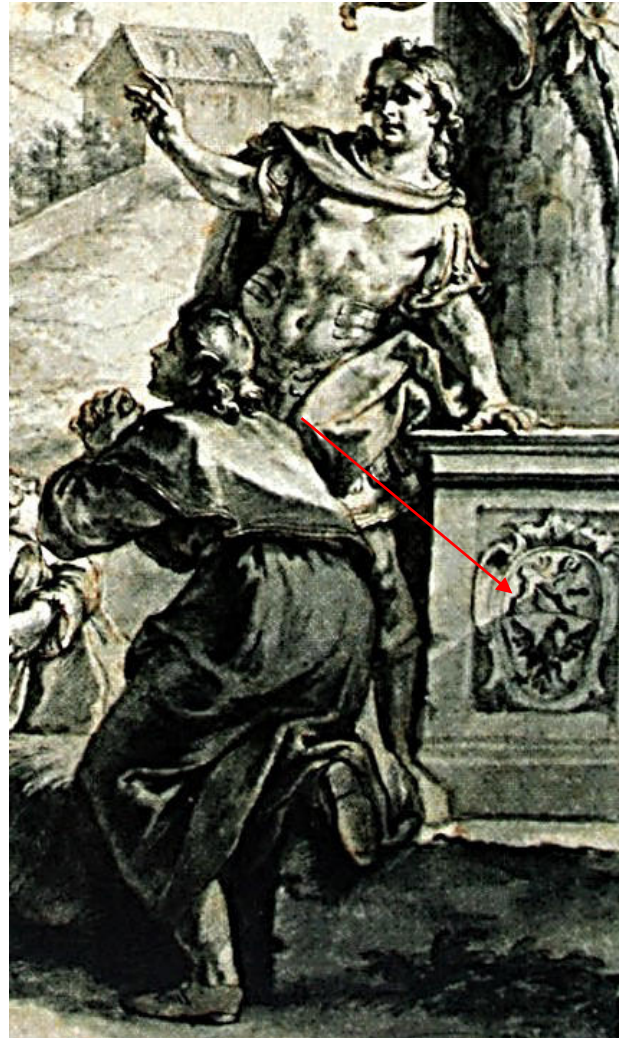


Freising Neustift

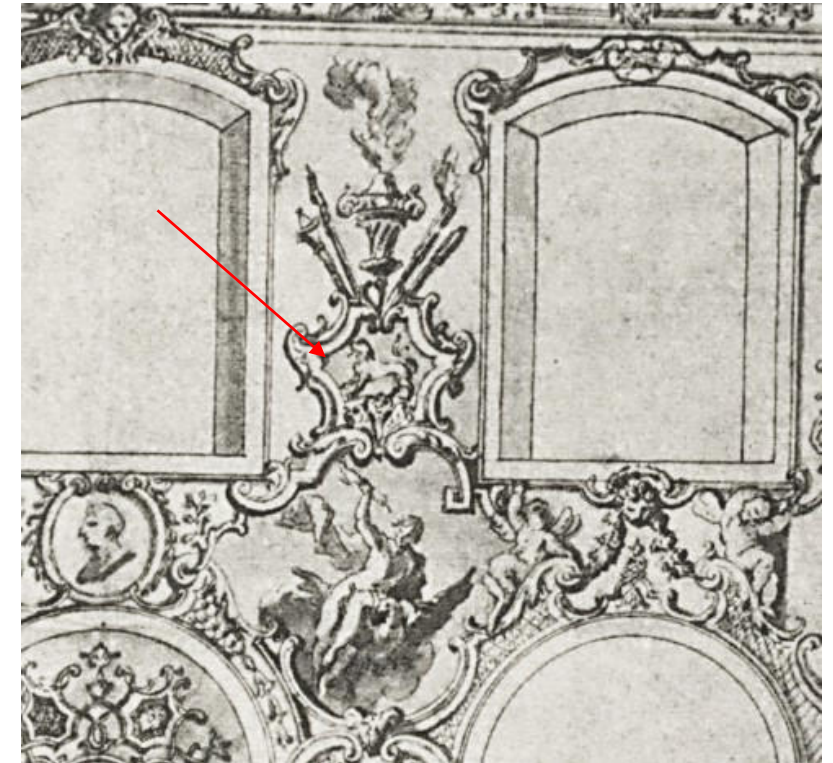


Johann Baptist Zimmermann: Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde. Altarblatt Tegernsee Klosterkirche (1746)

Folie 69 a



Kat. Nr. 33: Ansicht von Kloster Andechs mit dem heiligen Rasso (1755)



Kat. Nr. 44: Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin (Ausschnitt)

Folie 69 b



Peter Paul Rubens: Kreuztragung, (ca. 1632)



Kat. Nr. 41 Kreuztragung



Luca Giordano: Kreuztragung Uffizien



Johann Sadeler nach Christoph Schwarz: Christus fällt unterm Kreuz

Folie 70 b



Hans von Aachen: Kreuztragung, (1587)

Folie 70 c



Gründung des Kloster Weyarn
Ehem. Klosterkirche St. Peter und Paul, Pfarrkirche. (1729)

Folie 70 d



Klostergründung, Weyarn Ehem. Klosterkirche St. Peter und
Paul, Pfarrkirche. (1729)

Folie 70 e



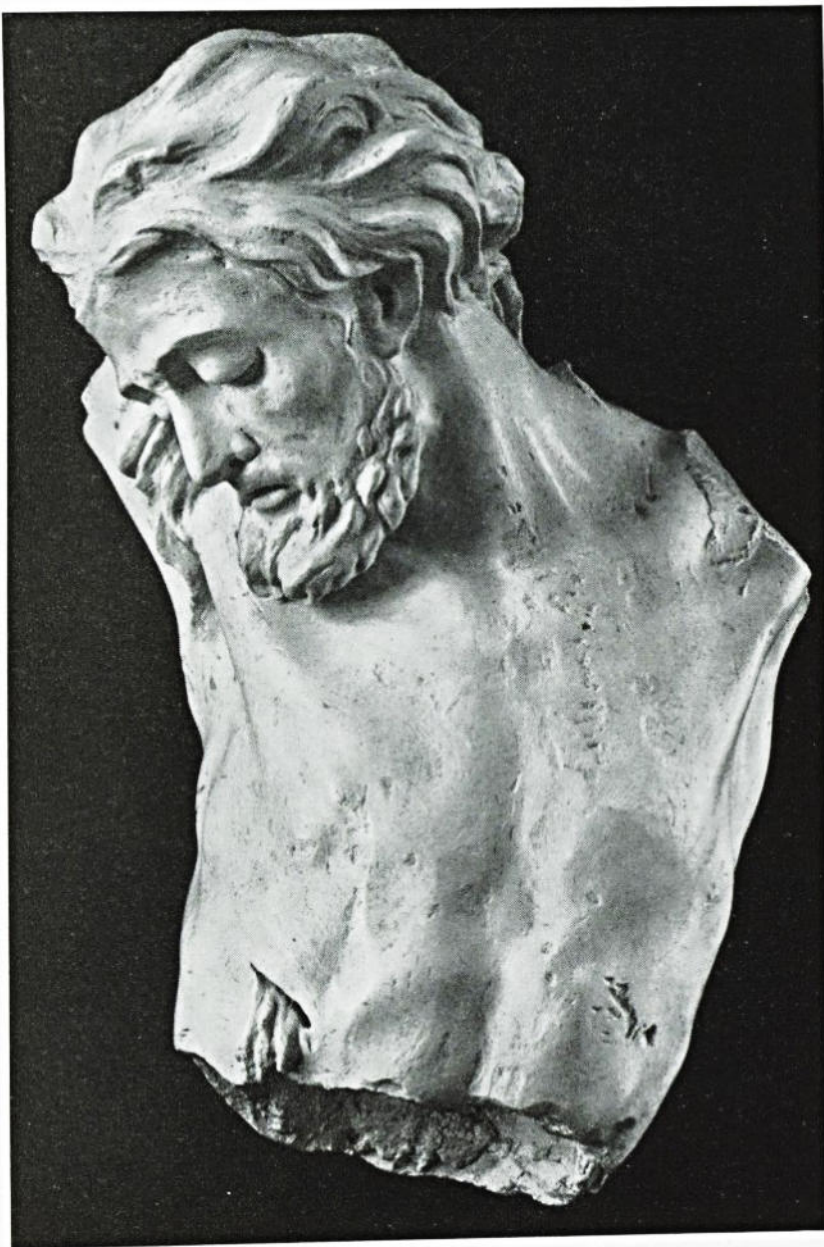
Johann Baptist Zimmermann: Die Entdeckung der drei Quellen von Wessobrunn, Jäger - oder Törringkapelle, Andechs Klosterkirche (1755)

Folie 71 a



Johann Baptist Zimmermann: Zephir und Flora
Schloß Nymphenburg

Folie 71 b



Haupt des Gekreuzigten



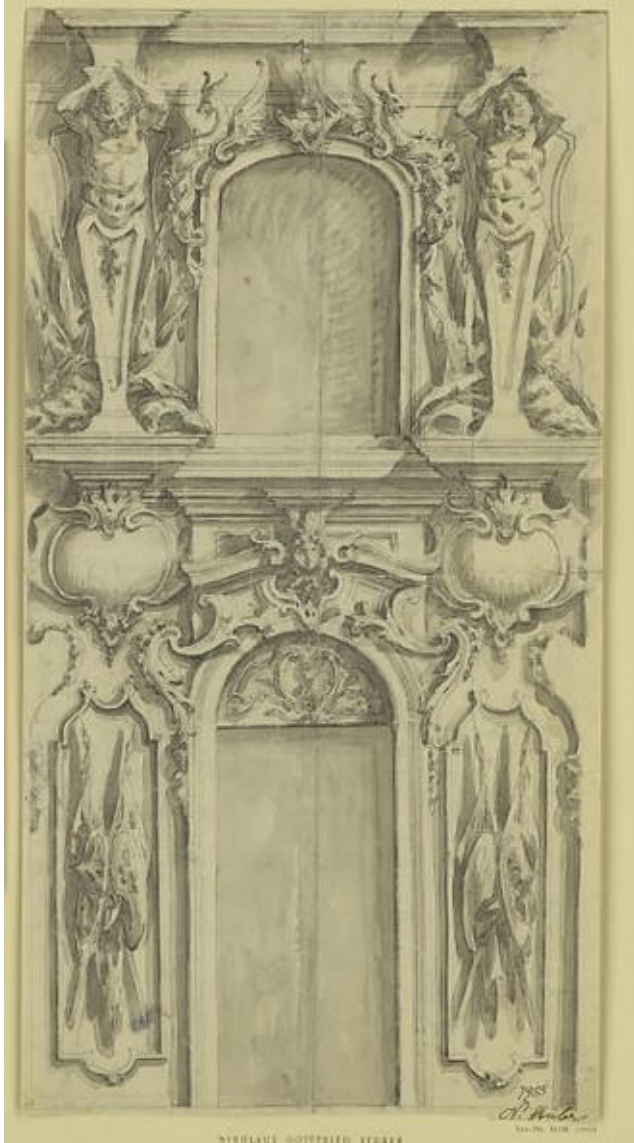
Kat. Nr. 41 Kreuzigung (Ausschnitt)



Johann Baptist Zimmermann: Die heilige Helena zeigt den Heiden das Kreuz, Andechs, Klosterkirche, Königskapelle. (1755)

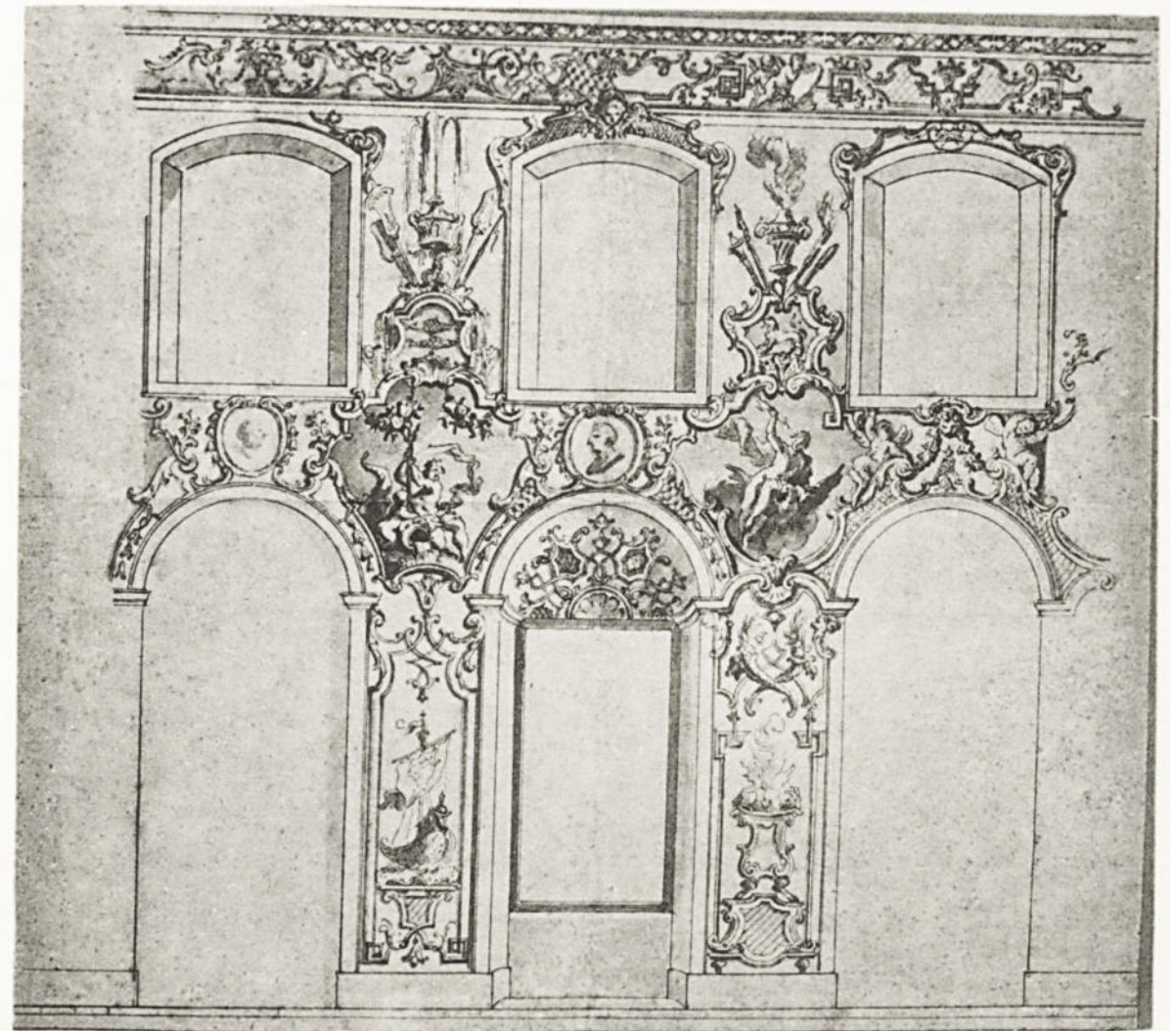


Bad Wörishofen Dominikanerinnen Kirche
Maria, Königin der Engel.(1722/23)



Nikolaus Gottfried Stuber: Entwurf für eine Tür

Folie 74 a



Kat. Nr. 44: Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin



Kat. Nr. 44: Wanddekoration für einen Raum mit Hauptgeschoß und Mezzanin. (Ausschnitt)

Johann Baptist Zimmermann: Kernhaus Wasserburg am Inn. (1738)



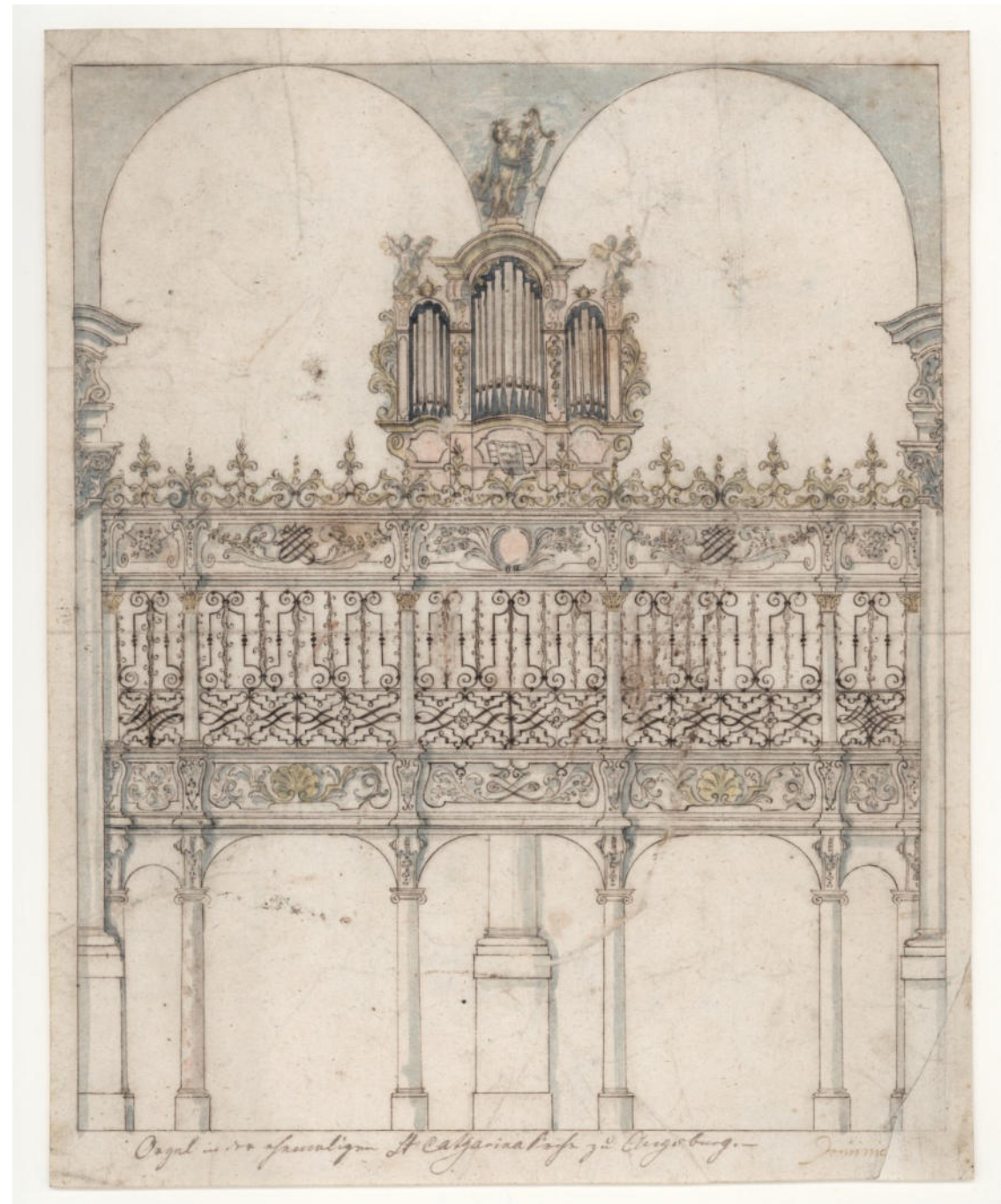


Kat. Nr. 47: Aufriß der Südseite des Chores der Wieskirche



Johann Baptist Zimmermann: Südseite des Chores der Wieskirche mit Durchblick auf die Fresken (1749)

Dominikus Zimmermann: Entwurf für die Barockisierung des Nonnenchores der Dominikanerklosterkirche St. Katharina in Augsburg (vor 1720)

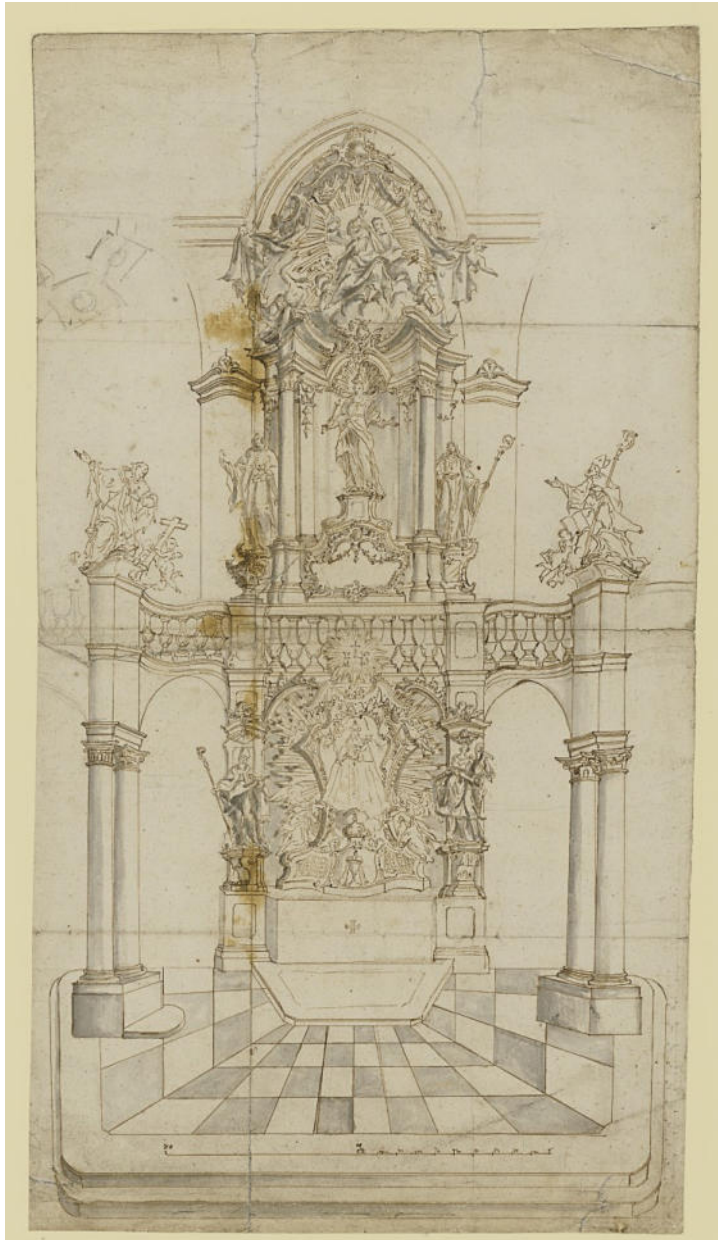




Kat. Nr. 50: Entwurf für den Hochaltar in Andechs. (Ausschnitt)



Landshut St. Blasius Hauptfresko Verleihung des Rosenkranzes durch das Jesuskind an den hl. Dominikus in einem Himmel Dominikanischer Ordensheiliger. (Ausschnitt 1749/52)



Folie 78

Altarentwurf (anonym)



Kat. Nr. 50: Entwurf für einen zweigeschossigen Altar in einer Apsis für die Klosterkirche in Andechs

Ignaz Günther 1725 – 1775)



Entwurf für den Auszug des Hochaltars in der
eheml. Benediktinerabtei Rott am Inn (um 1759)



Entwurf für ein Expositorium in Weyarn,
(Mitte der 1750iger Jahre)